

نور الدين السد



الشعرية العربية

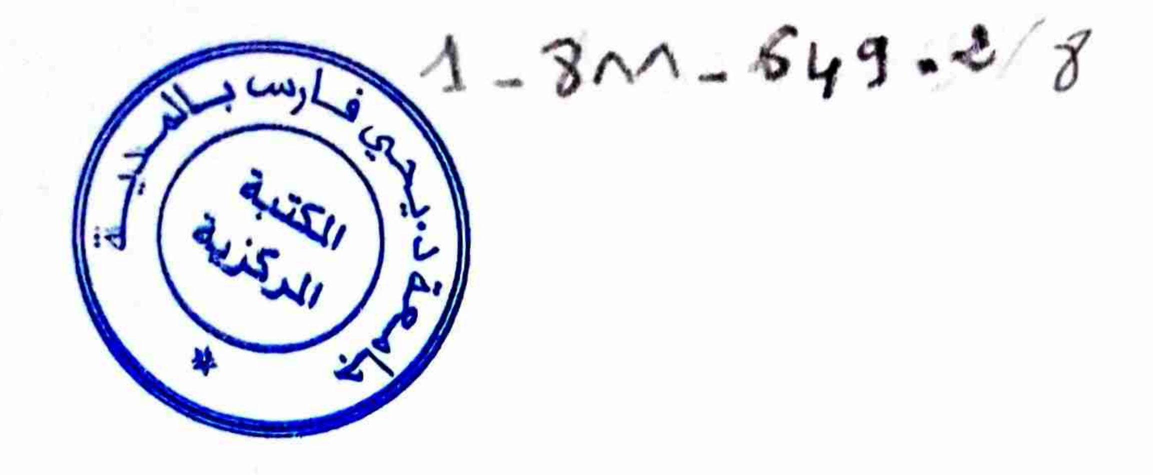
دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي



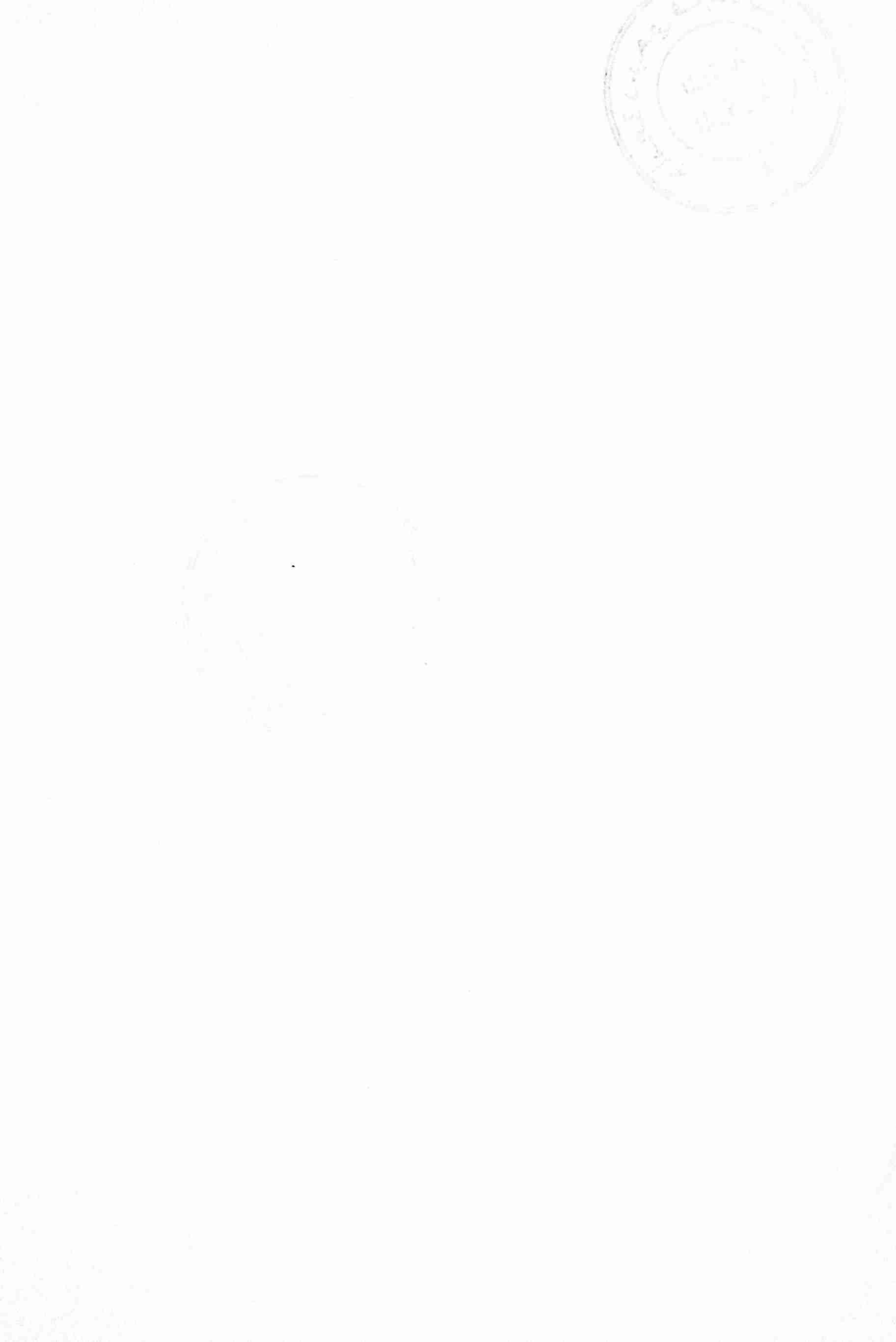
الجزء الثاني

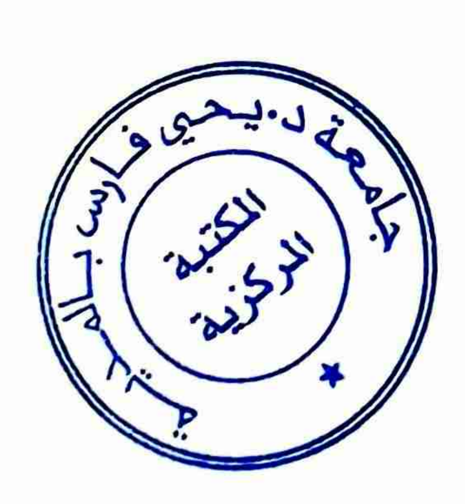


ديوان المطبوعات الجامعية


جامعة يحيى فارس بالمدية
المكتبة المركزية

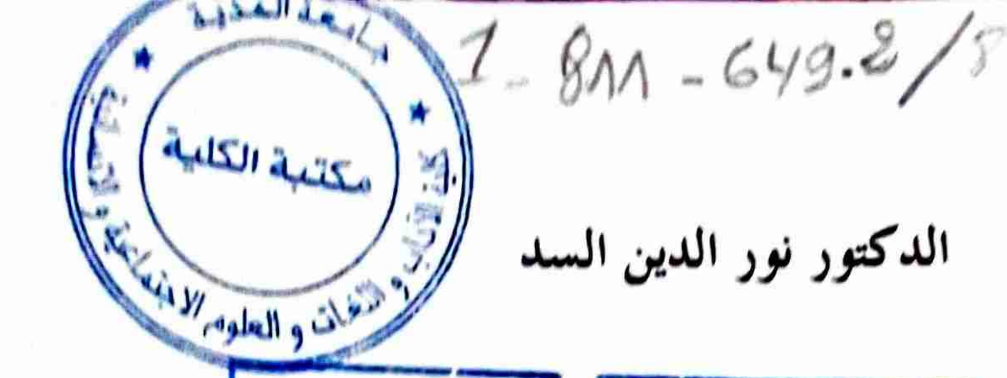

جامعة المدية
مكتبة الكلية
كلية الآداب و اللغات و العلوم الاجتماعية و الإنسانية





الشعرية العربية





الدكتور نور الدين السد

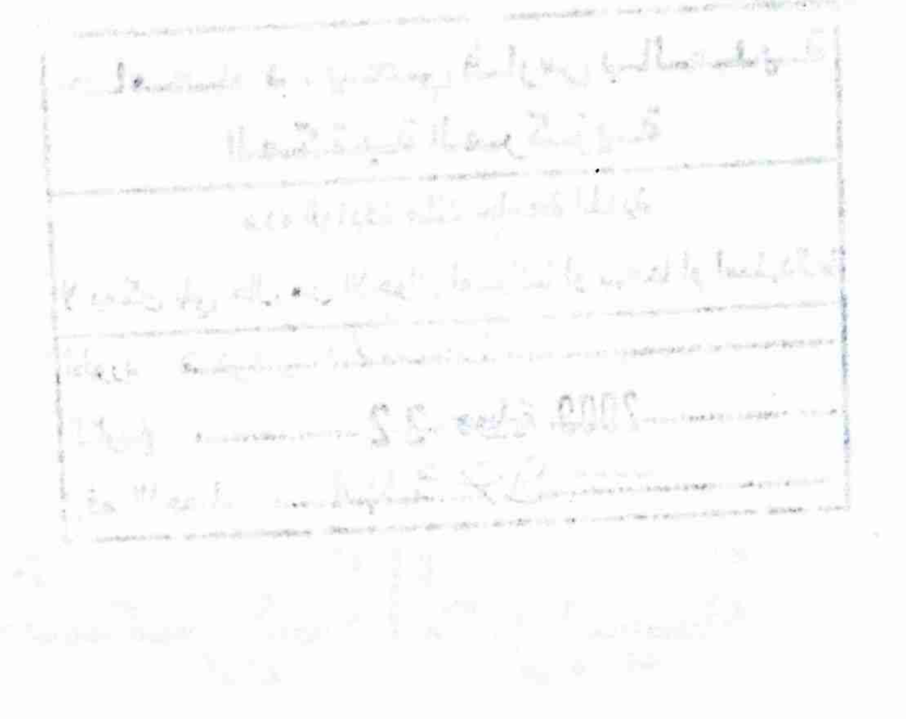
الشعرية العربية

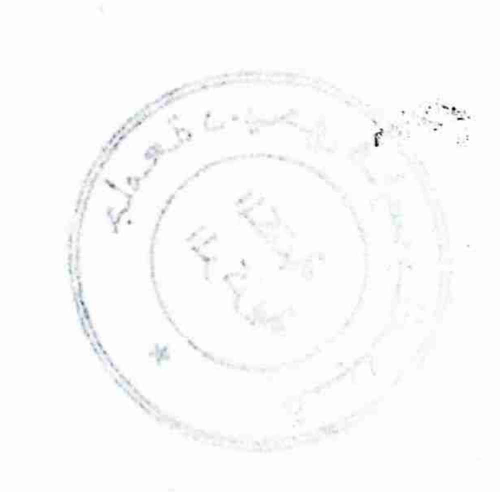
دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي

الجزء الثاني



ديوان المطبوعات الجامعية





رقم النشر: 4.09.4928
رقم ر.د.م.ك (ISBN): 978.9961.0.1114.0
رقم الإيداع القانوني:4439/ 2007

تذكير

لقد مهدنا للجزء الأول بتوضيح بررنا فيه اضطرارنا تقسيم الكتاب إلى جزأين، ونعيد التوضيح نفسه في بداية هذا الجزء للتذكير به.

عندما تقرر إعادة طبع كتاب الشعرية العربية ودمجه في برنامج تظاهرة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، اقتضت الضرورة التقنية تقسيمه إلى جزأين، ولكن الأليق بهذا الكتاب أن يقتنى بجزأيه وذلك لوحدة الموضوع.

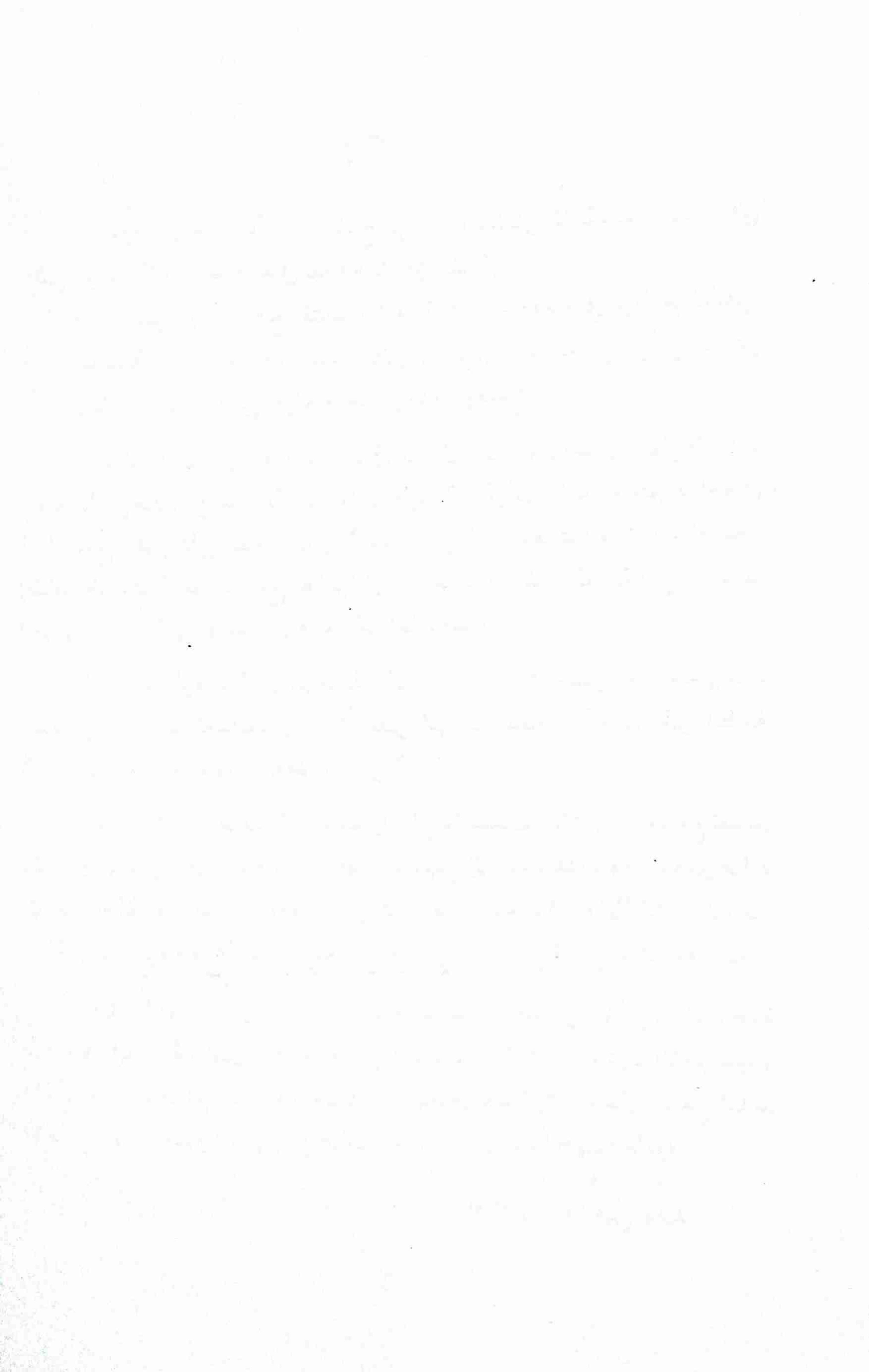
إن رغبتنا أن يكون هذا الكتاب في متناول الطلبة والباحثين بالنظر إلى نفاذ طبعته الأولى منذ زمن بعيد لكثرة الطلب عليه لانتشار مقروئيته، بحكم إدراجه في في البرنامج المقرر على طلبة اللغة والأدب العربي في الجامعات الجزائرية والعربية، إضافة لخصوصية الموضوع مع تظاهرة الجزائر عاصمة الثقافة العربية التي تحتضنها الجزائر باعتزاز كبير، وهنا تبدو مسوغات إعادة طبعه.

إن عامل الوقت الذي لم يسعف الأستاذ المؤلف في تجسيد مطمحه بإعادة النظر في مكونات الكتاب، وتداركُ بعض الهنات المطبعية، أو ما لحق الطبعة الأولى من نقص أو سهو في بعض المسائل التقنية.

نأمل أن تتاح الفرصة لاحقا لتدارك كل ما سبقت الإشارة إليه، مع تقديم مشروع الشعرية العربية كاملا منذ عهد التأسيس إلى يومنا هذا، وذلك وفق قراءة نقدية مفصلة ومتكاملة المنظومة والأدوات، ومنسجمة الرؤية والآليات، ولها من الإمكانيات المعرفية ما يمكنها من تفكيك خصوصية الشعرية العربية بنية ووظيفة.

وإذا كانت الضرورة التقنية اقتضت تقسيم الكتاب إلى جزأين، فإن وحدة الموضوع والدراسة تقتضي اقتناء الجزأين معا لأن قراءة أي جزء دون الآخر سيبتر هذه الوحدة، ويقطع انسجام البحث وتناسقه، ويشوش فكر القارئ، مع شديد الاعتذار للقرار عما يبدو لهم من هنات، معولين على سماحتهم العلمية.

الدكتور نور الدين السد



الفهـرس

الفصل الثالث

المقدمة والرّحلة في القصيدة العربية........ 7
أولا – المقدمة........ 09
1 – ظاهرة المقدمة في القصيدة العربية........ 09
2 – علاقة المقدّمة بالموضوع........ 20
3 – اتجاهات المقدّمات........ 28
أ – المقدّمة الطللية........ 29
ب – المقدمة الغزلية........ 55
ج – مقدّمة الظعن........ 13
د – مقدمة الشيب والشباب........ 88
هـ - المقدّمة الخمرية........ 102
و – الحكمة........ 116
ك - الفروسية........ 118
ن – وصف الطيف........ 119
ي – وصف الطبيعة........ 119
ثانيا – الرّحلة........ 122
1 – الرّحلة ومكانتها في القصيدة العربية المركّبة........ 122
2 – رحلة الصحراء وأبعادها الفنية في العهدين الجاهلي والأموي... 127
3 – رحلة البرّ والبحر وأبعادها الفنّية في العصر العباسي الأول.... 154

الفصل الرابع

تطور موضوعات القصيدة العربية........ 175
أولا : مفهوم "الموضوع" في القصيدة العربية........ 175
ثانيا : الموضوعات........ 181

1 – قصيدة المدح........................ 181
2 – قصيدة الهجاء (السخرية)................ 213
3 – قصيدة الرثاء........................ 224
4 – قصيدة الغزل........................ 245
5 – قصيدة الطرد........................ 261
6 – القصيدة الخمرية..................... 267
خاتمة البحث........................... 291
الملحق................................ 296
فهرس المصادر والمراجع.................. 303
المراجع الأجنبية....................... 317
ملخص البحث بالفرنسية................... 323

الفصل الثالث

المقدّمة والرّحلة في القصيدة العربية

أولا- المقدّمة:

1- ظاهرة المقدّمة في القصيدة العربية.

2- علاقة المقدّمة بالموضوع.

3- اتجاهات المقدّمات:

أ- المقدّمة الطللية.

ب- المقدّمة الغزلية.

ج- مقدّمة الظعن.

د-مقدّمة الشّيب والشّباب.

ه- المقدّمة الخمرية.

و- الحكمة.

ك- الفروسية.

ن- وصف الطيف.

ي- وصف الطبيعة.

ثانيا- الرّحلة:

1- الرّحلة ومكانتها في القصيدة العربية المركّبة.

2- رحلة الصّحراء وأبعادها الفنيّة في العهدين الجاهلي والأموي.

3- رحلة البرّ والبحر وأبعادها الفنيّة في العصر العباسي الأول.

أولا: المقدمة

1 ـ ظاهرة المقدمة في القصيدة العربية

تشكّل مقدّمات القصائد ظاهرة فنية في القصيدة العربية القديمة، ويشمل مفهوم المقدمة أنواعًا مختلفة، وصوراً شتى تعوّد الشعراء أن يفتتحوا بها قصائدهم، كالحديث عن الأطلال، والغزل، والظعائن، والشيب والشباب والخمرة وغيرها.

وعلى الرغم من تعدّد اتجاهات المقدمات في القصائد القديمة، فإن النقّاد القدماء لم يعتنوا بها كثيراً، ولم يفصلوا فيها القول، وكانوا "يعنون غالبًا بمطالع القصائد أي الأبيات الأولى منها."(1) فيشيرون إلى الابتداءات الحسنة ويعلّقون عليها، ويسجلون ملاحظاتهم حول هذه المطالع، وينصحون الشعراء باتباع مناهج القدماء في مطالعهم الجيدة، منطلقين من اعتبارات اجتماعية ونفسية غالبًا، بمعنى أنّهم كانوا يؤكدون علاقة مطلع القصيدة بموضوعها وبالمتلقي، وكان ابن رشيق يقول:" فإن الشعر قفل أوله مفتاحه، وينبغي للشّاعر أن يجوّد ابتداء شعره فإنّه أوّل ما يقرع السّمع، وبه يستدلّ على ما عنده من أوّل وهلة."(2)

---

(1) عطوان، حسين. 1970- مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي. دار المعارف، مصر: 210

(2) ابن رشيق- العمدة: 1/ 218.

وبلغ من اهتمام القدماء بالمطلع أن عدّوه أحسن شيء في صناعة الشّعر، لأنّه أولّ ما يقع في السّمع من القصيدة، وهو الدالّ على ما بعده، المتنزل من القصيدة منزلة الوجه والغرة، فإذا كان بارعًا وحسنًا بديعًا، ومليحًا رشيقًا، وصدر به ما يكون فيه من تنبيه وإيقاظ لنفس السّامع، أوأشرب بما يؤثر فيها انفعالا، ويثير لها حالاً من تعجيب أو تهويل أو تشويق ، كان داعيًا إلى الإصغاء والاستماع إلى ما بعده".[1] وأشار حازم إلى مطابقة المطلع مع موضوع القصيدة في قوله :" وملاك الأمر في جميع ذلك أن يكون المفتتح مناسبًا لمقصد المتكلّم من جميع جهاته، فإذا كان مقصد ه الفخر كان الوجه أن يعتمد من الألفاظ والنظم والمعاني والأسلوب ما يكون فيه بهاء وتفخيم، وإذا كان المقصد النسيب كان الوجه أن يعتمد منها ما يكون فيه دقّة وعذوبة.. وكذلك سائر المقاصد."[2] وقد غالى النقاد القدماء في الاهتمام بالمطالع وتوجيه النصائح إلى الشعراء، حتى كادوا يلغون ذاتية الشاعر وحريتة الإبداعية.

وقدأشار النقاد القدماء إلى الخصائص الفنية التي رأوا ضرورة توافرها في المطالع والمقدمات، لتؤدي دورها في إنجاح التجربة الشعرية، ومن أهمّ الخصائص المشار إليها؛ التأنق في إخراج المقدمة على أحسن صورة،[3] لأنّها تترك في النفس انطباعًا عميقًا، وأثرًا

(1) العسكري- كتاب الصناعتين: 496.
(2) القرطاجي - منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 310
(3) ابن طباطبا- عيار الشعر: 122، العسكري- كتاب الصناعتين: 489- 490، ابن رشيق- العمدة: 1/217.

بالغَ الأهميةِ، ولهذا الأثر صدى فيما يليه، وعليه يترتب ردّ الفعل المترقب من المتلقي، فإذا كان المطلع- أو المقدمة- حسنًا شدّ انتباه المتلقي إلى القصيدة، وتفاعل معه، وبهذا تحدث الاستجابة المتوخاة، والتي هي هدف المبدع،. فالمقدمة كما يقول حازم هي:" الطليعة الدالّة على ما بعدها المتنزّلة من القصيدة منزلة الوجه والغرّة، تزيد النفس بحسنها ابتهاجًا ونشاطًا لتلقٍّي ما بعدها، إن كان بنسبة من ذلك، وربّما غطّت بحسنها على كثير من التخوّن الواقع بعدها إذا لم يتناصر الحسن فيما ولَيَهَا." [1] ونظراً إلى أهمية المقدمات والمطالع في القصائد كان النقاد يلحون على الاهتمام بها، ويسعى الشعراء إلى تجويدها، لأنّها أوّل ما يقرع السمع من الكلام [2]، فإذا حسن الاستهلال فرض على المتلقين الاصغاء للنّص ومتابعته فإن إتقان الصياغة والعناية بالتشكيل اللّغوي والفني للمقدمة يمكّن من امتلاك عواطف السامعين والسيطرة على مشاعرهم.[3]

وقد استحسن بعض النقاد في المقدمات أن تتضمن صوراً مشوّقة مثيرة للانفعال،[4] وأن يراعي الشّاعر مقتضى حال الخطاب، ويبتعد

---

(1) القرطاجني- منهاج البلغاء: 309.

(2) ابن رشيق- العمدة: 1/ 218، ابن الأثير- المثل السائر: 3/98، القرطاجني- منهاج البلغاء: 286.

(3) العسكري - الصناعتين: 396.

(4) القرطاجي - منهاج البلغاء: 310.

عن التناقض في التعبير عن التجربة الشعرية، ولكي يتمكن المبدع من إيصال أفكاره بطريقة متناسبة عليه أن يراعيانسجام الخطاب الشعري واتساقه في إبداعه، وهذا أقصى ما يطمح إليه المبدع والناقد والمتلقي.

إن المتتبع لحركة الشعر العربي منذ العصر الجاهلي حتى نهاية العصر العباسي الأول يجد أن بعض الشعراء قد بدؤوا قصائدهم بالغزل ، والميل إلى اللهو والنساء، وإنّ ذلك استدراج إلى ما بعده ..."[1] وقد تنوّعت المقدمات مع الشروط، سيخفق في توصيل تجربته إلى الآخرين، ويروي ابن رشيق قصة تتعلق بقضية التوازن بين أقسام القصيدة فيقول : "من عيوب هذا الباب أن يكثر التغزّل، ويقلّ المديح، كما يحكى عن شاعر أتى نصر بن سيّار بأرجوزة فيها مئة بيت نسيبًا، وعشرة أبيات مديحًا، فقال له نصر: واللّه ما أبقيت كلمة عذبة، ولا معنى لطيفًا، إلاّ وقد شغلته عن مديحي بنسيبك، فإن أردت مديحي فاقتصد في النسيب، فغدا عليه فأنشده: (من الرجز)

هَلْ تعرفُ الدَّارَ لأُمِّ عَمْرِو ؟ دَعْ ذَا وَحَبِّرْ مِدْحَةً فِي نَصْرِ

فقال نصر: لا هذا ولاذاك، ولكن بين الأمرين."[2] وفي الأغاني أنّ ذا الرّمة مدح عبد الملك بن مروان بقصيدة طويلة، لم يذكره فيها إلاّ

(1) ابن رشيق- العمدة: 1/225.

(2) ابن رشيق- العمدة : 1/ 225



في بيتين، ووصف في سائرها ناقته، " فقال له عبد الملك: مامدحت بهذه القصيدة إلاّ ناقتك فخذ منها الثّواب."[1]، وفي كتب الأدب والأخبار القديمة كثير من الملاحظات، التي تتعلق بالمقدمات، وأغلب هذه الملاحظات يميل أصحابها إلى إسداء النصائح إلى الشعراء منطلقين من اعتبارات اجتماعية ونفسية في الغالب، مغفلين علاقة الشّاعر بالقصيدة، كونها تعبيراً فنيًا عن تجربة شعورية، وتجسيداً لموقف الشاعر من هذه التجربة مهما كان نوعها أو مصدرها، وانطلاقًا من هذه الاعتبارات فإنّنا نخالف ما ذهب إليه بعض نقادنا الذين حصروا نقدهم للشّعر في علاقة القصيدة بالمتلقي، غافلين عن أهم عنصر في عملية الإبداع وهو علاقة القصيدة بالشاعر، كونها تجربة ذاتية، أسهمت في إنشائها عوامل مختلفة، يجب الإحاطة بعلمها، ليتسنى لنا فهم النّص الشّعري فهما شاملا وموضوعيا، وهذا لا يعني أنّ كل آراء النقاد القدماء عجزت عن فهم النصوص التي تناولوها بالدراسة والتحليل، بل لهم آراء نقدية تستدعي الإهتمام، وليس هناك مانع من الاستعانة بها في حلّ بعض الإشكالات التي يطرحها النّص الشّعري القديم.

(1) القرطاجني - منهاج البلغاء : 304- 305.

ونتساءل لماذا كانت القصيدة الكاملة الناضجة عندهم هي تلك التي ترضي الممدوح وتدفعه لمكافأة الشاعر؟ وهل نيل رضى الممدوح وإسعاده وأخذ مكافأته هي المقاييس التي تحدد جودة القصيدة؟ وللإجابة عن هذه الأسئلة، نقول: إنّ الممدوح وهو غالب من الطبقة الأرستقراطية يهمه قبل كل شيء إرضاء غروره، لذلك فهو يكرّس نموذجا فنيا معينا، وأي تقصير في هذا الجانب ، وأيّة مخالفة للأطر التي ترسمها الفئة المتنفذة قدتعرّض المبدع إلى مالا يحمد عقباه، ومن هنا راجت بضاعة بعض النقاد المسايرين لذوق المتنفذين.

لقد أولى ابن رشيق المقدمة عناية كبيرة فهو يقول:" العادة أن يذكر الشاعر ما قطع من المفاوز، وما أمضى من الركائب، وما تجشّم من هول الليل وسهره، وطول النهار وهجيره، وقلّة الماء وغؤوره، ثمّ يخرج إلى مدح المقصود، ليوجب عليه حقّ القصد، وذمام القاصد، ويستحق منه المكافأة."[1] وفي قول ابن رشيق عناية واضحة بالقصيدة المدحية وعلاقتها بالممدوح، وقد حاول ابن قتيبة أن يضع قيودا للشعراء، لكي يلتزموها في نظم قصائدهم، وهو في وضعه هذا القانون الصارم لبناء القصيدة، قد اعتمد على تفسير الظواهر الفنية التي شاعت في القصائد الجاهلية، حيث عدّها سندا في استخلاص تلك الخصائص

(1) يونغ.ك. 1985- علم النفس التحليلي. الطبعة الأولى، دار الحوار، سورية، ترجمة وتقديم : نهاد خيّاطة: 289.

التي أشار إليها، ودعا الشعراء إلى إلتزام شكل القصيدة القديمة من حيث البناء، وهو بهذا يغفل أهم الجوانب التي يقوم عليها الشّعر على أنّه تجربة شخصية ذاتية، ويغفل إلى جانب هذا قضية التطوّر التي مرَّ بها المجتمع في شتى نواحي الحياة، وابن قتيبة بعد أن يحدد مقاييس الشكل الفني والنموذجي للقصيدة المركبة، يدعو إلى اتباع هذا المنهج فيقول:" وليس لمتأخّر الشّعراء أن يخرج عن مذهب المتقدّمين في هذه الأقسام، فيقف على منزل عامر، يبكي عند مشيّد البنيان، لأنّ المتقدّمين وقفوا على المنزل الداثر والرسم العافي أو يرحل على حمار أو بغل ويصفهما لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير، أو يرد على المياه العذاب الجواري لأن المتقدمين وردوا على الأواجن الطوامي. أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والآس والورد، لأنّ المتقدّمين جروا على قطع منابت الشّيح والحنوة والعرارة."[1] ولم يلتزم الشعراء هذا المنهج المحافظ الذي رسمه ابن قتيبة والذي حاول أن يحصر مجال الإبداع الشعري ضمنه، فقد خاض الشّعراء في آفاق ومجالات مختلفة تتناسب وروح العصر الذي وجدوا فيه، والذوق الحضاري الذي ساد بيئاتهم، وليس في قول ابن قتيبة ما يقنع خاصة وأنّه حصر مجال الإبداع ضمن أطر وقوالب جاهزة، وكيف يقع في مثل هذا التناقض، وهو القائل في مطلع كتابه:" ولم أسلك

(1) ابن رشيق- العمدة: 2/ 123، ابن قتيبة- الشعر والشعراء: 76/1.
(2) الأصفهاني - الأغاني: 39/12.

ودعا الشعراء إلى إلتزام شكل القصيدة القديمة من حيث البناء، وهو بهذا يغفل أهم الجوانب التي يقوم عليها الشّعر على أنّه تجربة شخصية ذاتية، ويغفل إلى جانب هذا قضية التطوّر التي مرّ بها المجتمع في شتى نواحي الحياة، وابن قتيبة بعد أن يحدد مقاييس الشكل الفني والنموذجي للقصيدة المركبة، يدعو إلى اتباع هذا المنهج فيقول:" وليس لمتأخّر الشّعراء أن يخرج عن مذهب المتقدّمين في هذه الأقسام، فيقف على منزل عامر، يبكي عند مشيّد البنيان، لأنّ المتقدّمين وقفوا على المنزل الداثر والرسم العافي أو يرحل على حمار أو بغل ويصفهما لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير، أو يرد على المياه العذاب الجواري لأن المتقدمين وردوا على الأواجن الطوامي. أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والآس والورد، لأنّ المتقدّمين جروا على قطع منابت الشّيح والحنوة والعرارة."[1] ولم يلتزم الشعراء هذا المنهج المحافظ الذي رسمه ابن قتيبة والذي حاول أن يحصر مجال الإبداع الشعري ضمنه، فقد خاض الشّعراء في آفاق ومجالات مختلفة تتناسب وروح العصر الذي وجدوا فيه، والذوق الحضاري الذي ساد بيئاتهم، وليس في قول ابن قتيبة ما يقنع خاصة وأنّه حصر مجال الإبداع ضمن أطر وقوالب جاهزة، وكيف يقع في مثل هذا التناقض، وهو القائل في مطلع كتابه:" ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كلّ شاعر مختارا له، سبيل من قلّد، أواستحسن باستحسان غيره، ولا نظرت إلى المتقدّم منهم بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار، لتأخره، بل نظرت بعين العدل على الفريقين، وأعطيت كلاً حظّه، ووفّرت عليه حقه».[2]

(1) ابن قتيبة – الشعر والشعراء: 1/ 76- 77.
(2) المصدر نفسه: 1/ 62.

وقد حاول ابن رشيق أن يعطي تعليلاً متواضعًا لمقدمة الأطلال و النسيب في العصر الجاهلي، ويشعرك تعليله هذا أنّه لا يجبر الشعراء المحدثين على اتباع طرائق القدماء في بناء قصائدهم، فهو يقول: "كانوا قديما أصحاب خيام: ينتقلون من موضع إلى آخر، فلذلك أول ما تبدأ أشعارهم بذكر الديار، فتلك ديارهم، وليست كأبنية الحاضرة، فلا معنى لذكر الحضري الديار إلاّ مجازاً، لأنّ الحاضرة لا تنسفها الرّياح، ولا يمحوها المطر، إلا أن يكون ذلك بعد زمان طويل لا يمكن أن يعيشه أحد من أهل الجيل."[1]

ولابن رشيق آراء متنوعة في مقدمة القصيدة، فهو يعيب على الشعراء الذين يهجمون على الغرض مكافحة، ويتناولونه مصافحة ولا يجعلون لكلامهم بسطًا من النسيب، ويسمي قصائدهم. في هذه الحال بتراء كالخطبة البتراء.[2] ويقول :" وللشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب، لما فيه من عطف القلوب، واستدعاء القَبُول بحسب ما في الطباع من حب الغزل، والميل إلى اللهو والنساء، وإن ذلك استدراج إلى مابعده."[3] فهو هنا يشير إلى مذاهب الشعراء في افتتاح قصائدهم، وأصل هذه المذاهب ؛ النسيب.

إنّ هذا الاهتمام الكبير بالمقدمات الطللية والغزلية في النقد العربي القديم، ليس له من تفسير سوى أمرين: أولهما نقص في استقراء القدماء وإغفالهم المقدمات الأخرى التي تزخر بها القصيدة العربية، والتفسير

---

(1) ابن رشيق - العمدة: 1/ 226.
(2) المصدر نفسه: 1/231.
(3) المصدر نفسه: 1/ 225

الثاني: وهو الذي يحتمل الترجيح؛ كثرة المقدمات الغزلية والطللية كثرة استحقت هذا الاهتمام،[1] وقد أهمل القدماء الحديث عن بعض المقدمات التي كانت في العصر الجاهلي، والعصور التي تبعته، مثل مقدمات الشيب والشباب، وشكوى الزمان، والطيف، والخمرة وسوى ذلك. وبالغ النقاد القدماء في تفسير ظاهرة المقدمة الغزلية بأنّها تجذب انتباه المتلقي، وتستميل قلبه لأنّ النفس البشرية جُبِلَتْ على محبة الغزل، وإلف النساء، ما عدا موضوع الرثاء الذي حاولوا ألاّ يأتي فيه الشّاعر بالغزل، لأنّ موقف الحزن والتعزية لا يستدعيان ذلك، ومع هذا فقد قدّم بعض الشعراء في قصائدهم الرثائية بالنسيب والغزل، ولكنّهم لم يقعوا في التناقض، وكانت نصوصهم مشتملة على وحدة نفسية وموضوعية، تشعر المتلقي بذلك الجو الدرامي القائم على الصراع بين قوى الفناء والتدمير، وقوى تجدد الحياة، فقصيدة النابغة الذبياني[2] في رثاء النعمان بن الحارث الأصغر الغساني، يستهلها بالنسيب، وينتقل إلى وصف ناقته مشبّها إيّاها بحمار الوحش، ثم يأخذ في رثاء النعمان، وهو في كلّ هذه المراحل يضعنا أمام موقف مأساوي يستثير فينا مشاعر الحزن والألم على الفقيد، ويبعث في نفوسنا الرّهبة أمام قوى الفناء والخراب. ومن الشعراء الذين ابتدؤوا قصائدهم الرثائية بالنسيب المرقش الأكبر في رثائه ابن عمه ثعلبة بن عوف في قصيدته، التي يقول مطلعها:[3] (من السريع)

هَلْ بِالدِّيَارِ أَنْ تُجِيبَ صَمَمْ   لَوْ كَانَ رَسْمٌ نَاطِقًا كَلَّمْ

(1) بكار- بناء القصيدة في النقد العربي القديم: 212.
(2) النابغة 1969- مختار الشعر الجاهلي. تحقيق مصطفى السقا، ط3، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر: 195.
(1) الضبي، أبو العباس المفضل بن محمد 1964- المفضليات. تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ط3، دار المعارف بمصر: 237- 241 (ق54).

إلى أنْ يقول:

بَلْ هَلْ شَجَتْكَ الظُّعْنُ باكرةً كَـأنَّهنَّ النَّخلُ من مَلْهَــمْ

لَمْ يُشْجُ قَلْبِي ملحوادِثِ إلاَّ صَاحِبِي المَتْرُوكِ فِـي تَغْلَمْ

وقصيدة دريد بن الصمة في رثاء أخيه، افتتحها بالنسيب، يقول :[1]

(من الطويل)

أرَثَّ جَديدُ الحَبْلِ مِنْ أمِّ مَعْبَدِ بِعَاقِبَةٍ وأخْلَفَتْ كُلَّ مَـوْعِـــدِ

وَبَانَتْ وَلَمْ أحْمِدِ إلَيْكَ جِوارَهَا وَلَمْ ترجُ فِينَا رِدَّةَ اليومِ أوْغَـــدِ

أعاذِلَ إنَّ الرُّزْءَ في مثل خالدٍ وَلاَ رُزْءَ فيما أهْلَكَ المرءُ عنْ يَدِ

وأمّ معبد التي ذكرها في مرثيته امرأته، ويقال إنّها رأته شديد الجزع على أخيه فعاتبته في ذلك، وصغّرت شأن أخيه، فطلّقها، وقال فيها الأبيات السابقة.[2].

وللمهلهل ثلاث مراث في أخيه كليب استهلها بالغزل، وللحارث بن عباد أربع قصائد في رثاء ابنه بجير- الذي قتله المهلهل- استهلها بالغزل، ولحسان بن ثابت قصيدة في رثاء حمزة بن عبد المطلب[3] استهلها بالغزل، ولبشاربن برد قصيدة في رثاء صديقه البراء قدّم لها بالغزل.

(1) الأصمعي أبو سعيد- الأصمعيات. تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف بمصر: 111(ق 28)

(2) الأصفهاني- الأغاني: 10/ 10.

(3) الحوفي- الغزل في العصر الجاهلي: 260-263.

2- علاقة المقدمة بالموضوع:

إن النظرة الشمولية للقصيدة العربية المركبة على أساس أنّها عمل فني واحد تتوافر فيه تجربة إنسانية، معبّر عنها ضمن إطار فني وجمالي خاضع لإيقاع موحّد، تحدّده طبيعة التجربة وموضوعها، هذه النظرة الكلية للقصيدة تثبت عدم التناقض بين أجزائها، وتحقق لها وحدةموضوعية وعضوية ونفسية، ويتم ذلك من خلال التطابق بين المشاعر، كما تَتحقق هذه الوحدة من خلال" التباين والتقابل، ومن القصائد ما يمكن أن ينشأ بين أجزائها كثير من التجاذب والمقاومة والصراع، ولكنّ البناء الكامل هو الذي يستطيع أن يبلغ بهذه المواد المتصارعة المتباينة درجة عالية من التوازن بحيث يصل في النهاية إلى العمل الذي تنصهر فيه جميع الأجزاء، وتعطي في النهاية أثراً واحداً لا أثرين، ومن ثم، فليس يفزعنا أن نجد تناقضا بين أجزاء القصيدة الواحدة (مادام) التوازن قائمًا بين هذه المتناقضات" [1] بل إنّ من النقاد المحدثين من يعتقد أنّ بناء أحسن القصائد هو بناء تناقض [2] ذلك لأن التوازن بين الدوافع المضادة هو أساس الاستجابات الجمالية ذات القيمة العظمى على تنشيط أجزاء من شخصيتنا أكثر ممّا تعمله التجارب المقصورة على انفعال محدود. [3]

وقضية الوحدة والتناسب بين المقدمة والموضوع أمر لا يمكن تجاهله، أو اغفاله، فعلاقة المقدمة بالغرض الأساسي- (وهذا الفصل تعسفي في نظري، ولكنّنا نجزئ النص لنقترب إلى فهم بُناه الأساسية)-، علاقة

---

(1) العشماوي – النابغة الذبياني: 257- 258.

(2) إحسان، عباس 1959- فن الشعر. دار بيروت: 210.

(3) العشماوي – النابغة الذبياني: 258.

حميمة، تتولّد من خلال الإيقاع العام الذي يشد عناصر الموضوع بعضها إلى بعضها الآخر، ويخلق لها جواً من الانسجام والتواتر، فالإيقاع الخارجي الذي تولده الموسيقى العروضية والقافية وما تحتويه من تأثير ذاتي وموضوعي، وما تمتلكه من قوى إيحائية، على مستوى الجرس اللفظي، وعلاقة كلّ ذلك بالمعاني والصور التي تشتمل عليها القصيدة، وما تثيره هذه القصيدة في ذات المتلقي من أحاسيس وانفعالات، كلّ ذلك مرهون بوحدة النصّ وتماسكه وتوازنه.

فإن اتهام القصيدة المركبة بافتقاد الوحدة العضوية أمر فيه تعسف، ولعلّ هذا الرأي الذي يذهب إليه بعض [1] آراء النقاد القدماء الذين لم يتناولوا دراسة القصيدة دراسةً كاملة، وكانو في أغلب الأحيان يشيرون إلى الأبيات المفردة ينعتونها بالجودة أو الرداءة، واتسمت أحكامهم بالجزئية، فكانوا يقولون: هذا أجود مطلع قالته العرب، وهذا أغزل بيت، وهذا أفخر بيت، وهذا بيت القصيد، وسوى ذلك. ولا ننكر عدم وجود الوحدة العضوية في بعض القصائد، ولكن تعميم الظاهرة واتخاذها قانونًا عامًا نقيس به كل شعر المرحلة الجاهلية أو الأموية أو العباسية أمر لا يخلو من مبالغة، وابتعاد عن المنهج النقدي السليم.

إن المقدمة على اختلاف اتجاهاتها، لم تكن قانونًا مطّرداً في شعر العصر الجاهلي، فقد تنوّعت بتنوّع أمزجة الشعراء ومواقفهم، وخلت بعض القصائد من المقدمات فجاءت بسيطة، تعالج موضوعًا مستقلاً بذاته، وهذه

(1) هلال، محمد غنيمي- النقد الأدبي الحديث: 394- 408.
بدوي مصطفى 1960- دراسات في الشعر والمسرح- ط1، دار المعرفة، القاهرة: 1وما بعدها.

الظاهرة جلية في شعر الهذليين الذّين خلت أكثر قصائدهم من المقدمات ويفسر أحمد كمال زكي هذا بقوله:" إنهم لم يتغزلوا.. ولم يبكوا الدّمن، لأنّه لم يكن لهم أبداً عهد قديم يذكرونه، فهم يعيشون لحاضرهم فقط؛ إنها الحياة السريعة التي يحبونها."[1] وهذا التفسير لا يقوم على أساس موضوعي، فقلّة المقدمات في قصائد الهذليين، لا تعني أنّه لم يكن لهم عهد قديم يذكرونه، بدليل أنّهم تغزلوا ونسبوا في بعض قصائدهم،" وأما ابتعادهم عن ذكر المقدمات: لأنّ حياتهم سريعة"، فهذا الكلام لا يفسر الظاهرة، لأنّ حياتهم لا تكاد تختلف عن حيوات غيرهم في العصر الجاهلي.

وقد خلت مقطعات الشعراء الصعاليك- في العصر الجاهلي- من المقدمات لأسباب مختلفة، أهّمها أنّهم كانوا يهدفون إلى إيصال أفكارهم بطرق فنية، وجمالية تتناسب وطبيعة هذه الأفكار، وإلى جانب هذا، فقد لعب عامل الزّمن دوره في الابتعاد عن الالتزام بخصائص القصيدة المركبة، فعامل الزّمن كان يحاصرهم، ولايسمح لهم بتنقيح قصائدهم والاعتناء بها، وقد يكون لنفوسهم المتمردة أثر في تلوين قصائدهم بهذه الخصوصية، فهم متمردون على بنية النظام الذي يحكم العلاقات الاجتماعية، والفنية.

وقد ألح بعض النقاد القدماء على توافر الوحدة والتكامل بين المقدمة والموضوع وتتم هذه العلاقة غالبًا بوساطة ما أسموه بـ :"التخلّص" وهو عندهم ينقسم إلى نوعين: الخروج المنقطع أو المنفصل. و أما النوع الثاني: فهو الخروج المتصل، يقول ابن طباطبا:" من الأبيات التي تخلص بها

---

(1) زكي، أحمد كمال، 1969- شعر الهذليين في الجاهلية والإسلام. دارالكتاب للطباعة والنشر، القاهرة:334.

قائلوها إلى المعاني التي أرادوها من مديح أوهجاء أو افتخار أو غير ذلك، ولطّفوا في صلة ما بعدها بها، فصارت غير منقطعة عنها. ما أبدعه المحدثون من الشعراء دون من تقدمهم، لأنّ مذهب الأوائل في ذلك واحد، وهو قولهم عند وصف الفيافي وقطعها بسير النوق، وحكاية ماعانوا في أسفارهم إنّا تجشمنا ذلك إلى فلان يعنون الممدوح". [1]

ونجد ابن طباطبا في هذا النصّ يميل إلى استحسان إبداعات المحدثين من الشعراء في التخلص، ولكنّه عندما يتحدث عن التخلص عند القدماء يرى أنّه يسير على مذهب واحد، وفي هذا تعميم في الحكم على ظاهرة التخلص، التي لم تخضع لمذهب واحد كما يرى ابن طباطبا؛ بل تنوعت إبداعات الشعراء في هذا المجال، ويُعرّف ابن حجة الحموي حسن التخلص بقوله:"هو أن يستطرد الشّاعر المتمكن من معنى إلى معنى آخر يتعلق بممدوحه بتخلص سهل يختلسه اختلاسًا رشيقًا دقيق المعنى، بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من المعنى الأول إلاّ وقد وقع في الثاني لشدة الممازجة والالتئام والانسجام بينهما، حتى كأنّهما أفرغا في قالب واحد، ولا يشترط أن يتعين المتخلص منه، بل يجري ذلك في أيّ معنى كان، فإن الشاعر قد يتخلص من نسيب أو غزل أو فخر أو وصف روض أو وصف طلل بالٍ أو ربع خالٍ أو معنى من المعاني يؤدي إلى مدح أو هجو أو وصف في حربٍ أو غير ذلك، ولكنّ الأحسن أن يتخلص الشاعر من الغزل إلى المدح. والفرق بين التخلّص والاستطراد، أنّ الاستطراد يشترط فيه الرجوع إلى الكلام الأول،أو قطع الكلام، فيكون المستطرد به آخر كلامه، والأمران معدومان في التّخلص، فإنّه لا يرجع إلى الأول، ولا يقطع الكلام، بل

---

(1) ابن طباطبا – عيار الشعر: 111.

يستمر على ما يتخلّص إليه، وهذا النّوع أعني حسن التخلص، اعتنى به المتـأخرون دون العـرب، ومن جـرى مـجـراهم من المخـضـرمين ولكنه لم يفتهم."[1] هذه وجهة نظر ابن حجة الحموي في حسن التخلّص ، ويقول أبو هلال العسكري :" كانت العرب في أكثر شعرها تبتدئ بذكر الدّيار والبكاء عليـهـا ، والوجد بفراق ساكنيـهـا ، ثمّ إذا أرادت الخروج إلى معنى آخر قالت:" فدع ذا ، وسلّ الهمّ عنك بكذا." وربّما تركوا المعنى الأول، وقالوا:" وعيس أو وهوجاء، وما أشبه ذلك... »[2]

«وربّما تركوا المعنى الأول، وأخذوا في الثاني، من غير أن يستعملوا ما ذكرناه. فأمّا الخروج المتّصل بما قبله، فقليل في أشعارهم، وأمّا المحدثون فقد أكثروا في هذا النوع."[3]

ويشير ابن الأثير إلى التخلّص من المقدمة إلى الموضوع في قوله:" أمّا التخلص فهو أن يأخذ مؤلف الكلام في معنى من المعاني، فبينا هو فيه إذ أخذ في معنى آخر غيره، وجعل الأول سببًا إليه، فيكون بعضه آخذاً برقاب بعض من غير أن يقطع كلامه ويستأنف كلامًا آخر، بل يكون جميع كلامه كأنّه أفرغ إفراغًا ، وأمّا الاقتضاب فإنّه ضد التخلّص، وذلك أنْ يقطع الشاعر كلامه الذي هو فيه، ويستأنف كلامًا غيره من مديح أو هجاء أو غير ذلك، ولا يكون للثاني علاقة بالأول، وهو مذهب العرب ومن يليهم من المخضرمين، وأمّا المحدثون فإنّهم تصرفوا في التخلّص وأبدعوا وأظهروا

(1) الحموي - خزانة الادب: 149
(2) العسكري- كتاب الصناعتين 513.
(3) المصدر نفسه: 514- 515.

كلّ غريبة."[1] فالتخلص في مفهومه العام وحسب ماجاء في تعريفات النقاد القدماء هو أن يحسن الشاعر الربط بين أقسام القصيدة، أي بين المقدمة والموضوع، وبذلك يتم للقصيدة تماسكها وترابطها من حيث المعنى والمبنى.

إنّ عدم تناول فكرة واحدة في القصيدة، لا يعني عدم توافرها على الوحدة العضوية لأنّ التجربة الشعرية في حدّ ذاتها ليست خاضعة إلى مقياس موضوعي، أو قانون علمي. وتلاحم أجزاء القصيدة يأتي من خلال عناصر مختلفة هي الوزن والقافية واللغة في ألفاظها مفردة ومركبة، وما ينتج عنها من صور حسية وتجريديّة وإيحاءات ودلالات، وماتبعثه في نفس المتلقي من مشاعر، وما تولّده عنده من ردود أفعال إنْ سلبًا أوإيجابًا، فالبناء العضوي في القصيدة هو«تنظيم الانفعالات، واخضاع التعدد للوحدة، واستخراج النظام من الفوضى»[2] ويقول رتشاردز في التفريق بين العلم والشعر؛ وحديثه يتضمن بعداً يحدد ماهية الشعر: "حقيقة أنّنا نجد في القصيدة أفكاراً محدودة، ولكن التحديد هنا لا يرجع إلى أن الشاعر يختار ألفاظه اختياراًمنطقيًا، كما يفعل العالم قاصداً معنى واحداً حاجبًا أي شبهة في إمكان قصدأي شيء آخر، وإنما هو العكس، فسبب تحديد الأفكار في الشعر هو أنّ الوسيلة التي يطرقها الشاعر، نغمات صوته والإيقاع الشعري، كلّ هذه تؤثر في نزعاتنا، وتجعلها تصطفي الأفكار المعينة التي تحتاج إليها، من بين ذلك العدد

---

(1) ابن الأثير- المثل السائر: 121/3

(2)دراو، إليزابيت 1961- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه؟. ترجمة محمد إبراهيم الشوش، منشورات فرانكلين، بيروت نيويورك: 27.

المائج المبهم من المعاني الممكنة، والأفكار التي يجوز أن يذهب إليها المعنى... فاللغة إذا استعملت استعمالاً منطقيًا علميًا تعجز عن أن تصف منظرًا طبيعيًا أو وجهًا إنسانيًا."[1] فاللغة في الشعر- بهذا المعنى- انزياح[2] عن النمط اللغوي العام، ومن هنا فهي تخط أو تجاوز للغة العادية التي يقصد بها التوصيل المباشر.

(1) ريتشاردز، أ. أ. دت- العلم والشعر. ترجمة مصطفى بدوي، القاهرة: 30- 33.

(2) الانزياح أو العدول: Ecart

جدول تفصيلي[1] للقصيدة المركبة، ولكنه ليس قانونا ثابتا للقصيدة يمكن أن نقيس عليه جميع الشعر العربي من العصر الجاهلي إلى نهاية العصر العباسي الأول.

ذكر الموت والرثاء	ذكر الشيب	الأطلال	النسيب	الرحيل	الخمرية	وصف الربيع	
خلود الإنسان	العمر الضعف الحكمة	الفشل والذبول أعمال الإنسان أعمال الجيل أعمال الطبيعة	الخيبة والإحباط العقم دموع الفراق	الرحلة ومشقاتها	الشباب الشجاعة الحماقة	إحياء الطبيعة	المقدمـــة
إحياء المجتمع	تجدد الشباب	إعادة البناء	الوفاء و الخصوبة	الوصول والعطاء	حكمة الجيل (العصر)	إحياء المجتمع	الموضوع في حال السلم
موت العدو	شجاعة الشباب ضد العدو	الهدم	التضحية والخصوبة (خصوبة دماء العدو)	الرحيل وقمع العدو	الحماقة وضعف العدو	موت العدو	الموضوع في حال الحرب

وهذا الجدول محدّد ومقتضب، ويصادر على الآفاق الفنية في المقدمات وفي العمل الإبداعي.

Stefan sperad; Islamie kingship and arabic Panegyrie poetry in the Early(1) 9 th centeury P.22.

-نقلا عن عبد الله عبد الفتاح التطاوي-"قضايا الفن في قصيدة المدح العباسية" دراسة تطبيقية في شعر البحتري،وابن المعتز". ط1، دارالثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر: 123.

3- اتجاهات المقدمات:

لا نكاد نعثر في كتب الأخبار والأدب على قول فصل بخصوص أوّل من سنّ هذا المنهج في بناء القصيدة العربية، ففي " فحولة الشعر":إن مهلهل بن ربيعة هو أوّل من قصّد القصائد، وذكر الوقائع."[1] وفي المزهر " إ نّ الأفوه الأودي أول من قصّد القصيدة"[2] ويذكر في موضع آخر أنّه ابن حذام.[3]

وقد لعبت العصبية القبلية دوراً هامًا في هذا الاختلاف والاضطراب، فكانت كل قبيلة تدّعي الأسبقية لشاعرها، ادعت اليمانية أولية القصيدة لا مرئ القيس، وبنو أسد لعبيد بن الأبرص، وتغلب لمهلهل، وبكر لعمرو بن قميئه والمرقش الأكبر، وإياد لأبي دواد.[4] ويقول عمر بن شبّة في هذا الصدد: " للشّعر والشعراء أول لا يوقف عليه، وأن العلماء اختلفوا في ذلك."[5]

وجماع القول أنّ أوليات الشعر العربي ضاعت واندثرت، ولم يعد لها أي ذكر في كتب القدماء يشرحها ويوضحها ويتتبعها ويرصدها. وقد ضاعت أوليّات المقدمات بضياع بواكير الشعر، لأنّه من غير المعقول أن تنشأ هذه الظاهرة الفنية من عدم، ولا سيما أنّ ما وصلنا من الشعر الجاهلي عبارة عن قصائد طويلة، استوفت جميع العناصر الفنية، والخصائص الجمالية،

---

(1) ابن قتيبة- الشعراء والشعراء: 297، الأصمعي - فحولة الشعراء: 12، مجالس ثعلب: 311/2، الموشح: 105، العمدة: 1/ 87، المزهر: 476/2.

(2) السيوطي - المزهر: 2/ 477.

(3) المصدر نفسه: 2/ 477.

(4) المصدر نفسه: 2/ 477.

(5) المصدر نفسه: 2/ 477.

التي تحدد بناء القصيدة العربية، وكان الشعراء في العصر الجاهلي يبدؤون قصائدهم المركبة بمقدمات أهمها: المقدمة الطللية والغزلية، وهما الاتجاهان اللذان سادا قصائد العصر، إلى جانب اتجاهات أخرى، مثل : مقدمة الطيف، والشيب والشباب، ومع تطوّر الحياة العربية ساير الشعراء متطلبات الحضارة وتقدمها، فظهرت مقدمات جديدة، استعاض أصحابها الوقوف على الأطلال بالوقوف على القصور والرياض، والمقدمة الخمرية، ومقدمات أخرى، إلى جانب انتشار ظاهرة خلو بعض القصائد من المقدمات، وظهور المقطعات.

وسوف نتناول في هذا الفصل المقدمات التي افتتح بها الشعراء العباسيون قصائدهم المركبة، ودراستنا للمقدمات بمعزل عن العناصر الأخرى المكّونة للقصيدة المركبة، لا تعني أنّنا نغفل بقية العناصر، بل ندرس المقدمات في سياق القصيدة العام، ونبرز مالحقها من تطور ، وما أصابها من جمود وتقليد.

أ- المقدمة الطللية:

تحتل المقدمة الطللية مكانًا هامًا في القصيدة المركبة في العصر الجاهلي، وأغلب المقدمات الطللية التي اشتملت عليها قصائد الشعراء الجاهليين، تحمل دلالات عميقة تتجاوز حدود الوصف الحسي للرسوم الدارسة، والحبيبة النائية، ففي جمع الشعراء بين الأطلال وبين الحبيبة،- وهما عنصران أساسيان تقوم عليهما المقدمة الطللية- إشارة إلى ما يذكّر بالفناء والدّمار، وهما ما يمثله رمز الطلل، وما يذكّر باستمرار الحياة والحب، وهذا ما يمثله رمز الحبيبة، والجمع بين هذين النقيضين، الفناء والحياة، في موقف واحد، يدلّ على تأكيد إحساس الشاعر بالتناقض

العام الماثل سواء في العالم الخارجي أو في عالمه الباطني، فالتناقض الذي تمثله هذه المقدمات ليس تناقضا لفظيًا أو فكريًا، بل هو تناقض وجودي يتمثّل في واقع الحياة كما يتمثل في كيان الفرد الحي [1]، فرمز الطلل إلى جانب صورته الظاهرة في الواقع، شكل من أشكال الفناء الذي يهدّد الحبّ واستمرار الحياة. وقد جسّد شعراء الجاهلية ذلك الإحساس الخفي بالعلاقة بين الحياة وبين الموت، وبين الشعور باللّذة وبين الشعور بالألم، وتعدّ مقدمات الأطلال تجسيداً لهذا الصراع الأبدي في نفس الإنسان، وفي الحياة من حوله، إنه الصراع المستمر بين حب الحياة وبين غريزة الموت.[2] وفي أغلب المقدمات الطللية يشير الشاعر إلى حبّه المهدّد بالخطر ، بعد رحيل صاحبته، رحيلاً اعتباطيًا رسمته قوى تفوق مدركات الشاعر إنه خطر محدق بحياته يهدده باغتصاب أسعد اللحظات من عمره ولكن الشاعر لا يستسلم للأمر الواقع، بل يزجر النفس عن البكاء، ويواصل رحلة الحياة بثقة في النفس عالية، يتخطى الموقف(التراجيدي) المأساوي الذي توحي به رهبة الأطلال إلى موقف يوحي بالحياة والحركة والتناغم -غالبًا- ويكون ذلك بعودة الحياة إلى الأطلال بعودة حيوان الوحش إليها وتوالده فيها. وهكذا تنتصر عند الشاعر غريزة حب البقاء. وإذا كانت الأطلال في أغلب القصائد الجاهلية توحي بالوحشة، وتحجب رونق الحياة، وتشكّل صورة من صور الفناء، فإنّها في الشعر الإسلامي تأخذ دلالات متنوعة فهي أحيانًا رمز سياسي وأحيانا رمز اجتماعي، وهي أحيانًا أخرى تقليد فني لنمط القصيدة التقليدية، ولكن بتشكيل جديد، أمّا في العهد الأموي فقد

---

(1) اسماعيل، عز الدين 1972-روح العصر. ط1، دار الرائد العربي، بيروت:19-20.
(2) المرجع نفسه: 22.

تراجعت المقدمة الطللية، وتخفف منها معظم شعراء هذا العصر، وكانت تظهر على استحياء في قصائدهم المركبة، وكانت هي الأخرى تتضمن دلالات فنية وجمالية جديدة تنسجم وطبيعة العصر.

إنّ عودة الشعراء إلى التراث الشعري وارتكازهم عليه في بناء قصائدهم، يعني الرجوع إلى التراث الحضاري للأمة بمختلف وجوهه وتجلياته، وهو رجوع يدلّ على اعتزاز بالانجازات التاريخية والفكرية والفنية للأمة، وهذا دليل وعي حضاري، يؤكد حضور الأمة في الماضي واستمرار ماضيها في الحاضر، ولكن ليس بالمستوى نفسه وبالصورة نفسها وبالرؤية نفسها.

لقد عبّر الشعراء عن تمسكهم بالأرض، من خلال ذكرهم لأماكن معيّنة، والاستفاضة في أوصافها إلى حدّ الهيام بها، وهذا الموقف لا يدلّ على رضوخ تام للتراث الشعري وتقليده تقليداً ليس فيه تعبيرعن تجربة شعرية ذاتية.

أمّا استمرار المقدمات الطللية في العصر العباسي الأول فله ما يفسّره على مستوى التجربة الذاتية والموضوعية للشاعر، ومن هنا لا يمكننا اغفال الظروف التاريخية والاجتماعية وعلاقتها بالنصوص الشعرية وتأثيرها فيها وتأثرها بها.

لقد تصدرت الأطلال أغلب قصائد المدح في هذا العصر، حيث كان الشعراء يتصلون بالخلفاء، والوزراء، والقادة، وذوي النفوذ السلطوي لمدحهم ونيل جوائزهم، ولأنّ المقدمة الطللية تحمل كثيراً من الدلالات العميقة الموحية بالجدب والخواء ورحيل الأليف وغياب السند المادي

والمعنوي، كما توحي بالفناء والدمار فإن الشاعر كان يُضمّن كلّ هذه الأبعاد التي لا يحتاج فهمها إلى كثير من التأويل، فالإقرار بهذا الوضع أمام الممدوح، إنّما فيه تحريض على العطاء من أجل استمرار الحياة، وهذا يعني أنّ ذكر الأطلال ليس القصدمنه التمسك بالأشكال الموروثة للقصيدة المركبة فقط، إنّما كان وراءه هدف أسمى وهو الإشارة إلى حالة الشاعر المحبطة، ومعاناته في ظل ظروف قامعة كما يعبّر عن رؤية الشاعر للوجود.

وقد احتلت الأطلال في الموضوعات الشعرية الأخرى أبعاداً ومفاهيم تدرك من خلال البنية العامة للقصيدة ، التي تشكّل موقفًا معينًا تدل عليه العلاقات الدلالية، التي تنشأ بين القرائن المختلفة والمتنوعة في المتن الشعري.

والملاحظ أن الأطلال غالبًا ما تقترن في قصائد المدح بالدعوة لمنازل الأحبة بالسقيا وعودة الحياة وتجددها.

وتحتل الأطلال مجالاً يسيراً في شعر بشار بن برد، وهي تراوح بين الطول والقصر، وتخفف في مقدماته الطللية من ذكر بعض المظاهر البدوية التي كانت تتردد كثيرا في الشعر الجاهلي والأموي، وضمنها أفكاراً جديدة تتناسب وروح العصر. يقول في مقدمة قصيدته التي يمدح بها عقبة بن سلم:[1] (من الرجز)

يَا دارُ بين الفرعِ والجنَــــابِ	عــفَا عليهَا عُقَبُ الأحقَــابِ
قد ذهبتْ والعيش للذَّهَــابِ	لمّا عرفْنَاها على الخـــرَابِ

(1) بشار- ديوانه: 1/ 140- 141.

ناديتُ هل أسمع من جــوابِ وما بِدَار الحَيِّ من كَـــرابِ
إلاَّ مطايَا المِرْجَلِ الصَّخــابِ وملعب الأحبابِ والأحبـــاب
في سامر صاب إلى التَّصــابِي كانتْ بها سَلْمَى مع الرّبَـــابِ
فانقلبت والــدَّهْرُ ذوانقــلابِ مَا أَقْرَب العَامِرِ من خَـــرَابِ

يحدد بشاربن برد موقع هذه الأطلال التي وقف عليها، ويشير إلى ما أصابها من تعاقب الأحقاب، ولكي يخفف من أزمته النفسية، ومن شدة الصدمة التي أصابته على إثر ذهاب منازل أحبّته نراه يعمّم ظاهرة الفناء، ويعزي نفسه بقوله:" والعيش للذّهاب"، وبذلك يكون قد وجد مخرجًا يهديه إلى نوع من الاستقرار، وحين يلّح عليه الشّوق والذكرى ينادي هذه الأطلال علّهَا تدلّه إلى مواطن الظاعنين، ولكن الطبيعة لا تخترق قانونها، ولا تردّ جوابًا، ويستفيق بشار من ذهوله، ويدرك أنّه ليس بدار الحي من أحد، فكلّهم غادروا ، ولم تبق إلاّ بعض آثارهم تدلّ عليهم، وهنا يضّمن الشّاعر حديثه عن الدّهر والحياة التي مصيرها الفناء، وهو ينطلق من ظاهرة جزئية ويعممها على ظواهركليّة، لأنه ينطلق من موقف ثابت هو أنّه لا بد لهذه الحياة من نهاية، ويطمئن لقانون الطبيعة والكون، وتقلّ حدّة جزعة أمام هذا التفسير الذي تدعمه عدّة عوامل منها الدينية والنفسية والحضارية وسواها.

وتتميز هذه المقدمة بتصريع جميع أبياتها، وقد أحدث هذا التصريع تناغمًا وإيقاعًا جماليًا مؤثراً في البنية العامة للقصيدة، بالإضافة إلى ما تتضمنه من دلالات فكرية وفلسفية.

وقد أسهم شعراء العصر العباسي الأول في استحداث صور كثيرة، كانوا ينثرونها في تضاعيف مقدماتهم، فقد شبّهوا آثار الديار بصور متنوعة،

وحملوها دلالات مختلفة، فهذا بشار يشبّه بقايا المعاهد الدائرة بالخال في قصيدة يمدح بها المهدي، ويفخر فيها بخرسان، يقول :[1](من البسيط)

أمِـنْ وُقُوفٍ على شَامٍ بأخْمَــادِ وَنَظْرَةٍ مِـنْ وَرَاءِ العَابِدِ الجَـادِي

تَبْكِي نَدِيمَيْكَ راحًا في حُنُوطِهِـمَا مَا أَقْرَبَ الرائحَ المُبْقِي من الغَادِي

مَهْلاً فَإنَّ بنات الدَّهْـرِ عَامِلَــةٌ فـي الغُبَّرِين وَمَا حَيٌّ بِخَــلاَدِ

فالشام كما هو معروف جمع شامة وهي العلامة المخالفة لسائر اللون، وأراد هنا رسوم الديار وأطلالها، لأنّ لونها يخالف بقية الأرض التي هي بها، وتتوحد صورة الحبيبة بالأطلال عند بشار في أغلب قصائده، كما تسيطر عليه فكرة الفناء التي تهدد الحياة في قوله:" وما حيّ بخلاّد." وفي قصيدة أخرى يشبّه بشار النؤي بالخلخال، يقول: [2] (من الطويل)

طَرِبْتَ إلى "حوضى" وأنتَ طَرُوبُ وَشَاقَكَ بَيْنَ "الأقربـين" كَـثِيبُ

وَنُؤْيٌ كَخَلْخَالِ الفَتَاةِ وصَائِــمٌ أشَـجُّ على رَيْـبِ الزَّمـانِ رَقُـوبُ

وتخفف بشار من افتتاح مطولاته بالمقدمات الطللية، إذ ليس في ديوانه إلاّ تسع (9) منها، وهو لا يلتزم بالخصائص الفنية والجمالية التي اتبعها القدماء في رسم هذه المقدمات وتصويرها إلاّ نادراً، ويصوغ بشار مقدماته بمضمون مخالف ورؤية مخالفة للذين سبقوه في إرساء هذه التقاليد الفنية، ويعود هذا الاختلاف إلى تطور الحياة الاجتماعية والحضارية في أواخر العصر الأموي وبدايات العصر العباسي الأول، وهي المرحلة التي عاشها بشار، ومن سمات هذا التطور الذي انعكس في شعره وصفه للرحلة

---

(1) بشار- ديوانه: 2/ 297.

(2) المصدر نفسه: 1/ 181.

في السفينة بعد وصف الأطلال، وجاء ذلك في قصيدته التي مدح بها يزيد بن عمر بن هبيرة والي الكوفة لمروان بن محمد آخر الخلفاء الأمويين، يقول:[1] (من السريع)

سَلِمْ على الدَّارِ بِذِي تَنْضُبِ ... فَشَطٌّ حَوْضَى فَلِوَى فَعتْنَبِ

واسْتَوْقِفِ الرَّكْبَ على رَسْمِهَا ... بَلْ حُلَّ بِالرَّسْمِ ولا تَرْكَبِ

لَمَّا عرَفْنَا هَا جرَى دَمْعُهُ ... مَا بَعْدَ دَمْعِ العَانِسِ الأَشْيَبِ

طَالِبُ بِسُعْدَى شَجَنًا فَائِتًا ... وَهَلْ لِمَا قَدْ فَاتَ مِنْ مَطْلَبِ؟

وَصَاحِبٍ قَدْ جُنَّ في صِحَّةٍ ... لاَيَشْرَبُ التِّرْيَاقَ مِن عَقْرَبِ

جَافٍ عن البيضِ إذَا مَا غَدَا ... لَمْ يَبْكِ فِي دارٍ ولَمْ يَطْرَبِ

صَادَيْتُهُ عَنْ مُرِّ أَخْلاَقِهِ ... بِحُلْوِ أَخْلاَقِي ولَمْ أُشْغَبِ

حتَّى إِذَا أَلْقَى علَيْنَا الهَوَى ... اطْفَارَهُ وارْتَاحَ فِي المَلْعَبِ

أَصفَيْتُهُ وُدِّي وَحدَّثْتُهُ ... بِالحَقِّ عَنْ سُعْدَى وَعَنْ زَيْنَبِ

أَقُولُ والعَيْنُ بِهَا غَصَّةٌ ... مِنْ عَبْرَةٍ هَاجَتْ ولَم تَسْكُبِ:

إِنْ تَذْهَبِ الدَّارُ وَسُكَّانُهَا ... فإِنَّ مَافي القَلْبِ لَمْ يَذْهَبِ

ثمة أخطار كامنة في فصل المقدمات الطللية عن العناصر الأخرى التي تكوّن القصيدة، حتى ولو كان ذلك بغرض البحث، لكن القصد من وراء ذلك هو تقريب صورة الطلل في القصيدة العربية كتجربة فنية ونفسانية في دوريها التعبيري والرمزي، ونلاحظ في الوقت نفسه بأن جميع عناصر

(1) المصدر نفسه: 1/ 145.

القصيدة تتضافر في عملها وتتمم بعضها، فيما يتعلّق بالتأثير الإجمالي، -ولا شكّ أنّ فصل العناصر على هذا الشكل يُغيّب بعض عناصر العمل الفني- وحفاظا على تماسك النّص سنحاول دراسة هذه المقدمات من خلال علاقتها مع العناصر الكلية للقصيدة باعتبارها تجربة فنية واحدة. فمقدمات بشار وغيره من الشعراء الذين سبقوه والذين جاؤوا من بعده لا يمكن دراستها خارج إطار البناء العام للقصيدة، والأحكام والاستنتاجات التي أدلي بها هنا لا تخرج عن الإطار العام أو الجو الذي توحي به القصيدة.

ففي الأبيات الثلاثة الأولى من هذه المقَدمة الطللية، يتجاوز بشار طريقة القدماء في تناول موضوع الطلل، ويصوغه صياغة جديدة متطورة، تتلاءم وطبيعة العصر، وتعبّر عن موقف الشاعر من قضايا الحياة والموت، فيعطي بذلك معنى جديداً للحياة من خلال هذا المستوى الإبداعي الذي يحمّله الشاعر رؤاه وأحاسيسه، لقد استخدم أفعال الأمر في هذه المقدمة كثيرا: (سلّم، استوقف، حلّ، لا تركب،) وهو حين يستعمل أفعال الأمر إنّما يقصد إلى دلالات تدرك من خلال السياق العام، فحواها الدعوة إلى التأمل في فعل الفناء الذي يمارس التدمير والقمع للرموز الجميلة في حياة الإنسان، الذي لا يمتلك وسيلة يقاوم بها فعل الزّمن، إلا الاحتفاظ بالذكرى وذلك ما يقّر به بشار في قوله:[1] (من السريع)

---

(1) بشار- ديوانه: 146/1.

إن تذهبِ الدَّارُ وسُكانُـها   فإنَ مَافِي القَلْبِ لَمْ يَذْهَبِ

وعبارات القصيدة سهلة من حيث اللغة وتندر الكلمات الصعبة فيها، وإيحاءاتها عميقة ودلالاتها الفنية تنم على ثقافة واسعة، وتجربة فنية ناضجة، وقد حاول بشار في مقدماته الطللية أن يتجاوز القدماء في بعض تشبيهاتهم، وكان يحرّف في بعض صورهم، على نحوما فعل في مقدمة قصيدته الدالية في مدح روح بن حاتم، يقول:(1) (مجزوء الكامل)

يـا دَارُ أَقْوَتْ بِالأَجَالِـدْ   بَعْدَ المَسُودِ بِـهَا وَسَائِـدْ

لاَ غَـرْوَ إلاَّ دَرْسُهَـا   بَيْنَ الأَمَقِّ إلـى كُدَاكِـدْ

يَمْشِي النَّعَامُ بِجَوِّهَـا   مَشْيَ النِّسَاءِ إلى المَسَاجِدْ

ولقد رأَيْتُ بِهَا الخَـرَا   ئِدَ يَتَّصِلْنَ إلـى الخَرَائِـدْ

حُورٌ أوانس كَالدُّمَـى   أوكَالأهِلَّةِ فـي المَجَاسِـدْ

يأسف الشاعر في هذه المقدمة لخلو ديار أحبابه من أهلها سادة وعبيد فانعدمت فيها الحياة بعد رحيلهم، وانعدمت فيها الحركة إلاّ مشي أسراب النّعام، وهي ترعى بها، "وإذا كان بشارقد تأثر بالحياة الإسلامية فشبّه مشي النّعام في دارس الديار بمشي النساء إلى المساجد، فقد سبقه الأخنس بن شهاب التغلبي الجاهلي متأثراً بالحياة الجاهلية فشبّه النعام الماشي في تلك المنازل الدارسة بالإماء الحاطبات التي تساق بالعشي فقال: (من الطويل)

(1) بشار- ديوانه: 2/242- 243.

تَظَلُّ بِهَا رُبْدُ النَّعَامِ كَأَنَّهَا   إِمَاءٌ تزجّي بِالْعَشِيِّ حَوَاطِب.[1]

مقدمات الطلل في شعر بشار تحمل خصوصياته ومميزاته، كما تحمل خصوصيات العصر ومميزاته، والخصوصية "ليست وحدة نمطية جامدة أوسكونية(Statique) بل متغيّرة (Dénamique)، إنها ليست هدفًا قوامه حلقات واحدة في تماثلها، وإنما هي على الأغلب طيف لألوان مختلفة موجودة في تفاعل معيّن."[2]

وقد استفاد بشار من الصور التي استعملها القدماء في وصف الأطلال ببقايا الوشم،[3] وتشبه الحمائم بالنساء الثواكل، وقد ولّد صوراً جديدةً، فهو يشبّه قطعان البقر في بياضها وحركتها بأسراب من الفتيات يرتدين الثياب البيض[4]، ويشبّه النؤي في استدارتها بالخلخال [5]، ويكثر من هذه الصورة، كما يصوّر بقايا الدار بالخال [6]، أو الشام، وتحتل الصور البدوية حيزا ضئيلا في قصائده، وهوحين يستفيد من التقاليد الفنية الموروثة لا يأخذها كما هي، بل يضيف إليها، ويحوّر فيها، ويصوغها صياغة جديدة ، فهو يزاوج بين الماضي والحاضر، ولكن مع طغيان الطابع الحضاري في هذه المزاوجة، وتختلف المقدمة الطللية بشكلها ومضمونها عند بشار عن المقدمة الطللية الجاهلية والأموية، فهو يتبع نهج القدماء في بناء القصيدة

---

(1) المصدر نفسه: 2/ 243- الهامش.

(2) م خرابتشينكو. 1980، ذات الكاتب الإبداعية، وتطور الأدب. ترجمة نوفل نيوف وعاطف أبو جمرة، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق: 287.

(3)بشار- ديوانه: 3/ 70.

(4) المصدر نفسه:3/ 70.

(5) المصدر نفسه: 1/ 181.

(6)المصدر نفسه:2/ 297.

المركبة ولكنّه يطوّر هذه القصيدة على مستوى الشكل والمضمون، يتجاوز معاني القدماء وصورهم إلى معان وصور جديدة مثل حديثه عن الزنادقة ممّن لاقوا حتفهم، كما يتحدّث عن الصداقة والصديق وسوى ذلك.

وهو لا يخرج من المقدمة الطللية إلى وصف الناقة وبقر الوحش والرحلة في أعماق الصحراء وما تحدثه من معاناة، فقد كان يخرج من بعض مقدماته الطللية إلى وصف الرحلة على ظهر السفينة. فالتطّور الذي تمّ في مستوى الشّعر في هذه المرحلة والذي أسسه بشار تمّ عن وعي، وإدراك لحقيقة الإبداع العربي، ومن هذا المنطلق كان رفضه لكثير من القيم والظواهر الماضية، ثم سعية ورغبته في التجديد والتطوير، " والخروج على المقدّس، والبحث عن العمل الإبداعي الداخلي النابع عن موقف ذاتي، أو تجربة تدعو إلى حضور الأنا وغياب الآخر" [1] وقد كان للحياة الجديدة، وما نتجته من علاقات جديدة على مستويات مختلفة دور هام في إثراء القصيدة العربية، وتزويدها بطاقات إبداعية متنوّعة.

وإذا كان بشار قد تناول ظاهرة الأطلال من زوايا مختلفة أهمها ما جاء في قوله: [2] (من الخفيف)

كيف يبكي لمحبس في طلـول	من سيفضي لحبس يوم طويل
إنّ في البعث والحساب لشغلا	عن وقوف برسم دار محيــل

---

(1) العشماوي، محمد زكي 1981- موقف الشعر من الحياة والفن في العصر العباسي، دار النهضة العربية، بيروت100.

(2) الجاحظ - البيان والتبيين: 3/ 197.

يشير البيتان إلى ما ينّص عليه الدين الإسلامي من قضايا تتعلّق بحياة الإنسان في العالم الآخر، وهذه القضايا هي التي تستحق أن يشغل الشاعر نفسه بها ، أما ذلك التقليد الفني في القصيدة المركبة، الذي يهتم بالوقوف على الأطلال، فلا مكان له في ظل الحياة الدينية الجديدة.

ونظرة بشاربالغة العمق في الإحساس بحقيقة الموقف ودلالته النفسية والفكرية والاعتقادية في ذكر الأطلال باعتدادها تقليدا قديما ، فالشاعر الجاهلي لم يكن وقوفه بالأطلال سوى تعبير عن قلقه الروحي إزاء ظاهرة الموت وما يتبعها من فناء لانهائي، وتساؤل الإنسان عن مصيره تحت جبر القضاء ورهبة الحياة، وتجربة الطلل في الشعر الجاهلي جاءت حيّة تنبض بلمحات وجدانية وتنطق بالعبرة في مأساة الزمن وفعله بالإنسان والأشياء، فقد كان بكاء الطلل ومناجاته يمثّل حسرة الإنسان ولوعته أمام المادة التي تحمل في سكونها ورتابتها وأشلائها عواطف النفس، وحنينها إلى الماضي، فتجربة الطلل رمز للماضي بما كان يحتويه من حب وفرح. وحين جاء الإسلام بعقيدة البعث في الحياة الأخرى، أنارت هذه العقيدة الدروب المعتمة وأرشدت الناس عن ذلك التيه، وخففت من حدّة القلق، ولكن استمرار ذكر الطلل في العصر العباسي الأول لا يعني نوعا من الردة الجاهلية، لأن دلالات تجربة الطلل تغيّرت عند شعراء هذه المرحلة.

وفي ظل هذه الظروف عاش أبو نواس، ومنها استقى مواقفه الحياتية والفكرية والفنية، فكان شعره تعبيرا عن نهجه الفكري العميق بأبعاده ورؤاه، فقد كان للظروف التي عاشها أبونواس تأثير كبير في حياته، حيث لوّنت شخصيته وسلوكه بألوان أكسبته طابعا خاصا في التعامل مع الحياة، وقد انعكست بعض مواقفه على شعره، وهذا لا يعني أن شعره تصوير

لسيرته الذاتية، بل على العكس من ذلك، فإن الفنان المبدع هو ذلك العبقري الذي لا يصوّر الظواهر والأحداث والمواقف تصويرا وصفيا تقريريا خاليا من الدلالات والإيحاءات والرموز. وأبو نواس قد استطاع أن يتناول الظواهر التي عبّر عنهافي شعره بحساسية وعمق، واستطاع أن يحمّل قصائده أبعادا فنية ورؤى جمالية، وكان في تناوله موضوع الأطلال رافضا، ومحرّضا على رفض الانهزام ، وعدم الاستسلام والسكون أمام الظاهرة الموحية بالوحشة والهدم والفناء، وكان يحثّ على استمرار الحياة والزهو والفرح من خلال النقيض للأطلال الذي هو الخمرة.

ولم تكن ثورة أبي نواس على الأطلال تقليدا فنيا ذا أبعاد شعوبية كما يرى طه حسين، أنه يذم هذا التقليد القديم"لا لأنّه قديم بل لأنّه قديم ولأنّه عربي، ويمدح الحديث لا لأنّه حديث، بل لأنه حديث ولأنه فارسي، فهو إذن مذهب تفضيل الفرس على العرب، مذهب الشعوبية المشهور."[1]

ولم يكن غرض أبي نواس من ثورته على الأطلال سياسيا يهدف به إلى الحطّ من شأن العرب، والنيل من أعراضهم وقيمهم، ويشيد بمجد سواهم من الشعوب، فهذا الذي يراه عباس محمود العقاد[2] فيه نوع من التعسّف، ويذهب محمد مندور إلى تأكيد ظاهرة الشعوبية عند أبي نواس إذ يقول :"فدعوة أبي نواس لم تكن من الناحية الفنية ضرورة حتمية، وبخاصة وأنّها لم تعدُ أن تكون محاذاة للشعر القديم، والمحاذاة أخطر من التقليد، وذلك لأنّنا كنّا نفهم أن يدعو إلى نوع جديد من الشعر، وأمّا أن

(1) حسين، طه- حديث الأربعاء: 90/2.

(2)العقاد، عباس محمود- أبو نواس الحسن بن هانيء، دراسة في التحليل النفساني والنقد التاريخي. مطبعة الرسالة، مصر: 144.

يحافظ على الهياكل القديمة للقصيدة مستبدلاً ديباجة بأخرى، وأن يدعو إلى الحديث في موضوعات لا تستطيع أن تحرك نفوس الجميع، فذلك ما لا يمكن أن يعتبر خَلْقًا لشعر جديد.ولوأنّنا أضفنا إلى ذلك أنّ دعوته كانت مشبوبة بروح الشعوبية، والغضّ من شأن العرب، وتقاليد العرب، وأن معظم الأغراض التي طرقها كان العرب قد سبقوه إليها، وأن مالم يسبقوا إليه كان شيئًا تافهًا كالغزل بالمذكر، كما أنّه هو نفسه لم يساير مذهبه إلى النهاية، بل كان يعود في مدائحه إلي مذاهب القدماء ترضية لمدوحيه وضمانًا لنوالهم."[1] ولا يخلو هذا الرأي من تحامل واضح على أبي نواس الذي تناول ظاهرة الأطلال وغيرهاتناولا يختلف اختلافاجذريًا عن تناول القدماء لها، ورفضه الأطلال مرهون برؤية أعمق مماذهب إليه بعض الدارسين الذين استنتجوا منها تحامله على العرب، وحصروه في إطار ضيّق محدود الأبعاد، ذلك هو تيار الشعوبية القائمة على العرق والتعصب الذي تتجاوزه مدارك أبي نواس وتتمرد عليه، باعتبار أنه يسعى إلى تأصيل فكرة أساسية من هذا التمرّد على ذكر الأطلال، وهي الخمرة التي تجسّد النقيض لعالم الأطلال.

لقد زخرت قصائد أبي نواس الخمرية بذكر الأطلال، ففي ديوانه ما يقرب من أربعين خمرية لم تخل من ذكر الأطلال، حيث أن بنية القصيدة تقوم على هذه الثنائية المتواترة ثنائية "الأ طلال/ الخمرة" يقول: [2] (من الرمل)

قُلْ لِمَنْ يَبْكِي عَلَى رَسْمٍ دَرَسْ   واقِفًا مَا ضَرَّ لَوْ كَانَ جَلَسْ

---

(1) مندور ، محمد - النقد المنهجي عند العرب. دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة: 78-79.

(2) أبو ا نواس- ديوانه: 134.

اترك الرَّبعَ ، وسلمَى جانبًا واصْطَبِحْ كرخيَّةً مِثْل القَبَسْ
بنتُ دهرٍ، هُجرتْ في دَنِّهَا ورَمَتْ كلَّ قذاةٍ ودَنَسْ
كَدَمِ الجوْفِ، إذا ما ذاقَهَا شاربٌ قَطَّبَ منها وعَبَسْ

ويقول أيضا:[1] (من الوافر)

دَعِ الأطلالَ تسفيهَا الجَنُوبُ وَتُبْلي عَهْدَ جِدَّتِهَا الخُطُوبُ
وَخَلِّ لِراكِبِ الوَجناءِ أَرْضًا تَخُبُّ بها النَّجِيبةُ والنَّجِيبُ
بلادٌ نَبْتُهَا عشْرٌ وطَلْحٌ وأكثرُ صَيْدِهَا ضَبْعٌ وذِيبُ
ولا تأخذ عن الأعرابِ لهواً ولا عَيْشًا فعيشهُمُ جَدِيبُ
دَعِ الألبَانَ يَشْرَبُهَا رِجَالٌ رَقِيقُ العَيْشِ بينَهُمُ غَرِيبُ
إذَا رابَ الحليب فبُلْ عليهِ ولا تُحْرَجْ فما في ذاكَ حُوبُ
فأطيبُ منه صافيةٌ شمولٌ يطُوفُ بكأسها ساقٍ أديبُ
أقامت حقبة في قعر دَنٍّ تَفُورُ وما يُحَسُّ لها لَهِيبُ
كَأنَّ هَديرَهَا في الدَنِّ يَحْكِي قِراة القِسِّ قابله الصَّلِيبُ

وهو في هذه الأبيات لم يذكر للأعراب إلاّ عيشهم النكد وصحراءهم المجدبة كما أنه يفرّق بين الحاضرة والبادية التي لا تربطه بها صلة، وليس في الأبيات ما يوحي بموقف شعوبي، هذا ما ندركه من القراءة الوصفية الأولية، ثم إن الأطلال في شعر أبي نواس تمثل عالم الجفاف والجدب،

(1) المصدر نفسه: 11.

وعالم مثل هذا لا يمنح الرواء، كما يمثل الصمت وانعدام الاستجابة ، وزمنه ثقيل يبعث على الوحشة واليأس.

أما الخمرة فإنّها تمثّل عالم الرواء والحياة والاستجابة، وشاربها يرى في اللحظة الحاضرة تجسيداً للزمن المطلق، لأنّ اللحظة الحاضرة هي لحظة النشوة والغبطة الأبدية، والنشوة تختصر الزمن كلّه في ذاتها - من هنا دلالة الحضور في الشعر الصوفي، في توحد الخمرة بالنشوة الروحية.[1]

وطبيعة العلاقة بين الخمرة والأطلال في بنية القصيدة عند أبي نواس؛ سلبية، وإن الخمرة والأطلال طرفًا ثنائية ضدية أساسية، فالخمرة تمثل عالما مركزي الأهمية يرتبط به الشاعر ارتباطا حميما ، والأطلال تمثل عالًما جانبي الأهمية في رؤية الشاعر للوجود.[2] ومن هنا كان حضور الأطلال السلبي في القصيدة الخمرية. يقول أبو نواس:[3] (من البسيط)

عاجَ الشقيُ على رسمٍ يسائلهُ	وعجتُ أسألُ عن خمارة البَلَدِ
لاَ يُرْقِيءُ اللَّهُ عَيْنَيْ من بكى حجراً	ولا شفَى وجدَ من يصبُوإلى وَتَدِ
قالوا: ذكرتَ ديارَ الحيِّ من أسدٍ	لاَدَرَّ دَرُّكَ قلْ لي: من بنو أسد؟
ومن تميم؟ ومن قيس؟ واخوتهم؟	ليس الأعاريبُ عندَ اللّهِ من أحدِ
دع ذا عدمتكَ، واشْرَبْهَا معتقةً	صفراءَ تُعْنقْ بين الماءِ والزَّبَدِ

(1) أبو ديب كمال 1981- جدلية الخفاء والتجلي ، دراسة بنيوية في الشعر. ط2، دار العلم للملايين، بيروت ، لبنان: 174.
(2) المرجع نفسه: 174-175.
(3) أبو نواس - ديوانه: 46-47.

مِنْ كفِّ مختَصَرِ الزنَّارِ، معتَدِلٍ كغصنِ بَانٍ تَثَنَّى، غير ذي أَوَدِ

....

كَمْ بَيْن مَنْ يَشْتَرِي خَمْراً يَلَذُّ بِهَا وَبَيْنَ بَاكٍ على نُؤيٍ ومنتضَدِ.

يحاول أبو نواس في هذه الأبيات أن يصوّر المغارقات الغريبة بين الطلل والخمرة، وبين من يلجأ إلى بكاء الدّيار من الشعراء المعاصرين له، ومن سبقوهم إلى بكائها والوقوف عليها، وبين مبدأ الحياة المعاصرة في الواقع والفن.

ويشير أبو نواس إلى ذلك الهاجس الذي ملأ عليه حياته المتمثل في الخمرة والبحث المستمر عن اللذة والانتشاء، وكأنه طفل ضائع يبحث عن الدفء والحنان في صدر أمه، فالخمرة هي عزاؤه الوحيد، وهي البديل الذي يحقق ذاته من خلاله، وأما تمرد ه على الأطلال، فهو تمرّد على جملة من القيم الاجتماعية والفنية والدينية والفكرية، وتتشابك هذه القيم التي يتمرّد عليها لتشكل النقيض لطرف الثنائية الثاني الذي هو الخمر. حيث يأخذ رمز الخمرة بعداً فلسفيًا، ويصبح رمز الخمرة صورة للاستمرار والبقاء، ويطغى على رمز الأطلال الذي يجسّد صورة الزوال والوحشة والفناء، وما توحي به هذه المفاهيم من ردود أفعال نفسية وفكرية. يقول عبد القادر القط في تقويمه لرؤية أبي نواس في الأطلال:" يقترن اسم أبي نواس دائمًا بحركة التجديد الشعري في العصر العباسي ويعدّه كثير من النقاد ومؤرخي الأدب - بين قدامى ومحدثين- من أئمة الرّواد الذين مهدّوا السبيل لمذهب أبي تمام، ذلك المذهب الذي يمثّل قمة التطور الشعري في العصر العباسي، ومع أن بشار بن برد ومسلم بن

الوليد يذكران معه دائمًا في هذا الصدد ، فإن دوره في التجديد قد اتخذ طابعًاخاصًا جعل له مكانة متميزة في تاريخ الشعر العربي، ذلك لأنّه لم يكتف كصاحبيه بما قام به من تجديد يلائم روح العصر ويبدو في صورة تطور طبيعي لا يمثل ثورة واعية على القديم، بل هاجم مع هذا تقاليد القصيدة العربية القديمة هجومًا عنيفًا وسخر في شعره من مطالعها التقليدية التي تتحدث عن الأطلال وبكاء الآثار والدمن، فعده لذلك نقاد الشعر ومؤرخوه مجدداً ثائراً، وعدّوا الدور الذي قام به خصومة واعية بين الجديد والقديم، وإن كانت خصومة من جانب واحد، إذ لم يقم حوله من الجدل ما قام حول أبي تمام ولم ينقسم الناس حوله إلى أنصار وخصوم،"[1] وبعد هذا التقديم الذي ينكر فيه على أبي نواس تطويره لتقاليد القصيدة من رؤيته الخاصة لمفهوم الطلل، يناقش رأي طه حسين القائل بدور أبي نواس في تغيير الأسلوب الشعري، وتجديد اللفظ والمعنى، ودعوته إلى الصدق الفني[2] ، وينتهي عبد القادر قط إلى القول: إن أبا نواس يقع في تناقض غريب حيث بدأ عدداً غيرقليل من قصائده بتلك المطالع التقليدية التي طالما حمل عليها وسخر منها، ويرى أنّ أبا نواس يتخذ من الوقوف على الأطلال رمزاً لسلوك خاص؛ يتمثّل التزّمت والتخلّف عن مسايرة روح العصر الذي يعيش فيه، بما يقدم ذلك العصر من متع ونزوات وانطلاق، فالوقوف على الأطلال يرتبط عند أبي نواس بالحياة العربية القديمة، وما فيها من بداوة، وعيشة شاقة خالية من ملذات المجتمع المتحضر وترفه.

---

(1) القط، عبد القادر 1962- حركات التجديد في الشعر العباسي. (مقال) في كتاب: إلى طه حسين في عيد ميلاد ، السبعين: 410.
(2)حسين، طه- حديث الأربعاء: 119/1.

ومن هنا جاءت سخريته في كثير من مطالعه بتلك الحياة العربية في الصحراء.[1]

إنّ أبا نواس لم يقع في التناقض حينما كان يثور على ذكر الأطلال، ويذكرها في بعض قصائده، فهو في ذكره الأطلال لا يتبع منهج القدماء إلاّ نادراً، حيث يستعمل بعض معانيهم.

ويولّد منها معاني جديدة، وقد صوّر الأطلال تصويراً جديداً، وأعطاها أبعاداً ودلالاتٍ تختلف عن تلك التي أعطاها إياها القدماء، ولم يكن في ثورته على الأطلال شعوبيًا متعصبًا، وإنّما كان ينتقد ذلك الأسلوب المحافظ الذي التزمه الشعراء الذين عاصروه، وانطلاقا من هذا الموقف كان يدعو إلى التحرر من هيمنة الأنماط القديمة، ويدعو إلى مواكبة حركة التطور التي فرضتها طبيعة الحياة الجديدة، لذا كان يسعى إلى خلق نمط حياتي وفني مختلف، فامتزج ذكره الأطلال بالخمرة التي كانت هاجسه الوحيد الذي يحقق ذاته من خلاله. فكانت الخمرة نقيضًا للأطلال في عالم أبي نواس الشعري.

أمّا مسلم بن الوليد فقد تخفف من ذكر الأطلال في مقدمات قصائده، ومال إلى افتتاح بعض قصائده بوصف الخمرة، متبعًا في ذلك نهج المحدثين المعاصرين له مثل أبي نواس، والحسين بن الضحاك الخليع، ودعبل الخزاعي، وأبي الشيص وغيرهم، ومن مقدماته الطللية التي يضمنها تمردَه على هذا التقليد الفني قوله:[2] (من البسيط)

---

(1) القط- حركات التجديد في الشعر العباسي: 416.

(2) ابن الوليد، مسلم - ديوانه. تحقيق سامي الدهان، طبع دار المعارف بمصر: 216-217.

شُغْلِي عن الدارِ أبكيهَا وأرثيهَا إذا خلتْ مِنْ حبيبٍ لي مغانِيهَا

دع الرّوامس تسفي كلّما درجتْ ترابَهَا ودَعِ الأمطارَتُبْليهَا

إنْ كان فيها الّذي أهْوَى أقمتُ بهَا وإنْ عدَاهَا فمَالِي لاَ أُعدِّيهَا ؟

أحقُّ منزلة بالتّركِ منزِلةٌ تعطّلتْ مِنْ هَوَى نفسِي نَوَادِيهَا

وينتقل إلى وصف الخمرة والساقي فيقول:

أمكنتُ عاذلتِي في الخمرِ منْ أذُنٍ صَمّاءَ يُعْيِي صَدَاهَا من يُنادِيهَا

وقلتُ حينَ أدَارَ الكأسَ لِي قمرٌ: الآنَ حينَ تَعَاطى القوسَ بَارِيهَا

يا أملحَ الناسِ كفًا حينَ يمزُجُهَا وحينَ يأخُذُهَا صرفًا ويُعْطِيهَا

يصوّر القسم الأول موقف الشاعر من الأطلال، فهو لا يقف عندها ليرثيها بعد ما حلّ بها من خراب، فلم تعد تربطه بها صلة مادامت جبيبته قد رحلت عنها، فلا جدوى من بكائها، ولا جدوى من الارتباط بها، وهنا تبدو رغبة الشاعر في الحياة، وتمرده على الوحشة والفناء، وفي القسم الثاني ينتقل بنا مسلم إلى وصف الخمرة ومجلسها وسقاتها باعتبارها تمثل الموقف الحيو ي في القصيدة، وبذلك تتحقق ثنائية (الطلل/ الخمرة) في القصيدة.

لقداستطاع مسلم بن الوليد أن يتمثّل الموروث الشعري العربي بمراحله المختلفة ولكن تمثله لحياة عصره وبيئته كان أعمق، ويتجلى ذلك من خلال شعره، وخاصة في تجاوزه لكثير من القيم الفنية والجمالية القديمة والتزامه بقيم فنية معاصرة، وتوليده لمعانٍ جديدة إنْ في ذكر الأطلال أو غيرها، وهو يتخفف في ذكره الأطلال من بعض العناصر البدوية التي كانت مدار

اهتمام الشعراء الجاهليين والأمويين، يقول في مدح منصور بن يزيد:[1] (من الكامل)

هَاجَتْ وَسَاوِسَهُ "بِرُومَةَ" دُورُ | دُثُرٌ عَفَوْنَ كأنَّهُنَ سُطُورُ
أَهْدَى لَهَا الإقْفَارَ حتَّى أَوْحَشَتْ | مِنْ بعدِ أُنْسٍ زائِرٌ وغَيُورُ
جرَتِ الرِّيَاحُ بها وغيَّرَ رسْمَهَا | هَزِمُ الكُلاَ داني الرِّبَابِ مُطِيرُ
أَبْكَى نعمْ أبكاهُ ربعٌ بِاللِّوَى | تَسْفِي عليهِ مع العَجَاجِ المُورُ
خلتِ الدِّيَارُ وكان يَعْهَدُ أهْلَهَا | وأجَدَّ بِالأحْبَابِ عنْهَا مَسِيرُ
تَاللَّهِ مَا إِنْ كَادَ يقْتُلُنِي الهَوَى | لَوْلاَ رُسُومٌ بالعَقِيقِ وَدُورُ

فهو في هذه المقدمة ينقل لنا صورة موحشة عن هذه الدّيار الدارسة التي أثارت وساوسه، فلم يبق من هذه الديار إلاّ علاما ت بسيطة تدلّ على اندثارها، بعد مقاومتها أو صراعها مع مظاهر الطبيعة المختلفة من رياح وأمطار وغيرها، وأمام هذه الديار يسترجع الشاعر ماضيه، وتهيج به الذكرى ، ويشتد به الشوق والحنين، ويكاد يقضي عليه الهوى، لكن بقايا رسوم ديار حبيبته تتحوّل إلى بصيص أمل يشدّه إلى الحياة، مادام هناك رسوم لم تمح نهائيا على وجه الأرض، فإن ذلك يعني استمرار الحياة وتغلّب الأمل على اليأس والقنوط.

ويصّور الأطلال وما تبعثه في نفسه من قلق واضطراب، فيتردد بين اليأس والأمل ، ويخلص إلى وصف الخمرة وماتبعثه من نشوة ولذّة، وبهذا الانتقال إلى الخمرة يتغلّب على يأسه ويتجاوز حزنه ووحشته،

(1) مسلم- ديوانه: 220.

يقول: [1] (من الكامل)

آثارُ أطــلال "بــرُومَــةَ" دُرَّس ... هِجْنَ الصَّبَابَةَ واستثرْنَ مُعَرَّسِي

أوحَتْ إلى درر الدُّمُوعِ فأسْبَلَتْ ... واستفهمتْها غير أنْ لمْ تَنْبِسِ

زَجَّ الهَوَى أو دَعْ دُمُـوعَكَ تبكه ... واجنَحْ إلى خطط المَتَالف واحْبِسِ

وكَلَ الزَّمَانُ إلى البِلى أطلالَهَـا ... فَخَلَتْ مَعَالمُهَا كَـأنْ لمْ تُؤنَـسِ

ولربَّ صَاحِبِ لذَّةٍ نـادمتُــــهُ ... في روضةٍ أَنُفٍ كريمِ المَعْطِــسِ

صفراءَ من حَلَبِ الكروم كَسَوْتُهَا ... بيضَاءَ من صوبِ الغيـومِ البُحَّسِ

حتَّى إذا نَضَبَ النهارُ وأُدْرِجَتْ ... في الليل شَمْسُ نهارِهِ المُتَـورِّسِ

"إن وصف الأطلال- عند مسلم بن الوليد- ليس أكثر من قالب فني تقليدي استغله مسلم وأمثاله من الشعراء العباسيين استغلالاً جيداً، فقد طرحوا منه مظاهر البداوة التي مثّلتها في مقدمات الجاهليين آثار الديار، وأضفوا عليه من رقتهم ورهافة حسّهم ما جعله ملائمًا لعصرهم وأذاواقهم، فإذا هو يتّسع لعواطفهم وتجاربهم، وإذا هم لا يخرجون على التقاليد الفنية المرعية التي ارتضاها جمهور الممدوحين، ومن كان يحيط بهم من العلماء الذين كانوا يدعون إلى التمسك بتلك التقاليد... وبذلك استطاع مسلم وأضرابه من الشعراء أن يلائموا ملاءمة دقيقة بين الذوق العام وما ارتضاه من شكل وصورة للقصيدة، وبين ذوقهم الخاص وما أشربه من حضارة ."[2] وهكذا استطاع الشعراء العباسيون أن يوازنوا بين الذاتي والموضوعي في إبداعهم الشعري.

---

(1)مسلم- ديوانه: 130، 131، 133.

(2)عطوان، حسين 1974- مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول. دار. المعارف بمصر: 157.

وتتميز مقدمات أبي تمام الطللية بتوليد المعاني من الشّعر القديم وابتكار الصور الجمالية والفنية التي تتناسب وروح العصر، يقول في مدح محمد بن عبد الملك الزيّات[1] (من الكامل)

دَنِفٌ بكى آياتِ رَبْعٍ مُدْنِفِ لولا نسيمُ تُرابِهَا لم يُعرَفِ
طابَتْ لأقدامٍ وَطِئْنَ تُرَابَهَا فنَفَحْنَ نَشْرَ لَطيمةٍ مع قَرْقَفِ
أرجٌ أقامَ مِنْ الأحبةِ في الثّرَى وَصُرًى أريقَتْ بالدُّمُوعِ الذُّرَّفِ
أخذ البِلَى آياتِهَا فرمَى بها بيَدِ البوارحِ في وجوه الصفصفِ
وَحْدي وقفتُ ولم أقلْ من عبرةٍ وقفتْ حشايَ بها لحَادِينَا قِفِ
وَحَسَدْتُ ماغادَرْتُ فيها من بِلًى وبَلَوْتُهَا بِوَمِيضِ طَرْفٍ مُوسَفِ
وظللتُ أُلْحِفَ في السُّؤَالِ رُسُومَهَا والمنْعُ من تُحفِ السُّؤَالِ المُلحِفِ
فَلِنُؤْيِهَا في القلبِ نُؤْيٌ شَفَّهُ وله بِظاعنِهَا وبالمُتَخَلِّفِ

إن هذه المقدمة تمثّل صورة وجدانية تزخر بمشاعر الوفاء والشوق وتعبّر عن الحسرة والدهشة إزاء أطلال الحبيبة، وتبلغ المشاركة الوجدانية للأطلال أقصاها، عند أبي تمام فهو مريض قد أضناه عشقه لأحبته الظاعنين، وهو يرى انعكاس حالته " الفيزيولوجية" والنفسية على صورة الأطلال، ويستشعر هزالها ومرضها وصراعها لمظاهر الطبيعة المدمرة، ويبلغ مستوى التصوير درجة عالية عند أبي تمام حيث يستعمل حاسة الشمّ في التعرّف إلى الأطلال، كما يوحي لنابا هتمام حبيباته بأنفسهن بإشارته إلى بقايا الطيب الذي كن يتعطرن به.

---

(1) أبو تمام 1965- ديوان أبي تمام بشرح التبريزي. تحقيق محمد عبده عزام. دار المعارف، مصر:2/ 99.

والذي بقيت آثاره في الثرى رغم تقادم الزمن، ويبكي بغزارة لفقد أحبته حتى يبلّل دمعه الحجارة، وهكذا يقوم بعملية التطهير النفسي من شدة التوتر والانفعال، ونراه ينشغل عن كل ما يحيط به إلاّ رسوم حبيبته، وينكسر فؤاده لفراق الأحبة ولمنظر الأطلال، وهكذا تتحوّل الأطلال عند أبي تمام إلى صورة عن نفسه المعذبة في ظلّ واقع كل ما فيه يمارس القمع، وينذر بالوحشة، وهو هنا يعبّر عن تجربة انسانية عميقة الدلالة، تتجسد في العلاقة المشتركة بين البنى الذهنية والنفسية التي تشكّل الوعي الجماعي وبين البنى الجمالية التي تشكّل العمل الفني.

وأبو تمام لا يخبرنا عن أسباب ظعن أحبته، فلا ندري هل كان رحيلهم نتيجة لوضعهم الاقتصادي أو لظروف اجتماعية أو سياسية أو غير ذلك؟ كما أنه لم يخبرنا عن المكان الذي توجهوا نحوه، وبهذا الأسلوب يضعنا أمام جملة من الاحتمالات توصلنا في النهاية إلى الاقتناع بأن فعل الرحيل كان تحت تأثير أسباب مختلفة، وقد خلّف رحيلهم أسى وحزنا في نفس أبي تمام، توضحه جملة من المفردات التي استعملها للدلالة على حاله النفسية، مثل (دنف، بكى، الدموع الذّرّف، وحدي، بلى، رسومها، نؤي، شفه، وله ....) فهذه الألفاظ توحي بالتوتر والحزن، وهنا تبدو قدرة أبي تمام على التشكيل اللغوي والتصوير البلاغي، والانعتاق من القوالب الجاهزة والصور المكرورة، وقد لعبت عدة عوامل دورها في استمرار شكل القصيدة العربية القديمة والمركبة منها خاصة، وقد حبذها النقاد المحافظون حتي أخذت شكل المثال أو النموذج الثابت، فكانت هذه العودة إلى القصيدة المركبة بمثابة العودة إلى الماضي البعيد ، وما يحمل من إيحاءات تدلّ على حنين الإنسان إلى الفردوس المفقود، أو انبعاث للمثل القديمة في صميم اللاوعي،

بحيث أن الوقوف على الأطلال ليس عودة إلى الجاهلية، بقدر ما هو عودة إلى أعمق الرموز في تاريخ اللاوعي العربي، فصورة الأطلال موبوطة بالصحراء، والصحراء رمز للأصالة في أعماق النفس العربية، وظاهرة العودة إلى الماضي ظاهرة إنسانية بوساطتها تحفظ توازنها الذهني.

لقد تمرّد أشجع السّلمي على تقليد الابتداء بذكر الأطلال، وأوضح رأيه في مدحته لمحمد بن جميل يقول:[1] (من مخلع البسيط)

مالي وللرَّبع والرسوم | هنَّ طريقٌ إلى الهمومِ
للَحْظ طرفٍ وغمز كفٍّ | وخمرةٌ منْ بنان ريمِ
وصوتُ مثنى يجيبُ زيراً | على حشًا طفلةٍ هضيمِ
وريحُ ريحانةٍ بمسكٍ | تدعُو نديمًا إلى نديمِ
أحسَنُ من خيمةٍ وربعٍ | تجرحُهُ الرِّيحُ بالنسيمِ

في هذه المقدمة دعوة إلى نبذ الأطلال والابتعاد عن ذكرها والتغني بالخمرة وبمجالس الطرب. ومما يمكن ملاحظته في هذا الجانب أنّ هجوم الشعراء على الأطلال لم يكن وليد ميول فردية، إنّما هو هجوم فرضته طبيعة العصر الذي أنتج نوعًا من العلاقات الاجتماعية، تختلف عن العصو ر السابقة، وأتتْ هذه الثورة على الأطلال تعبيراً عن الرؤية الاجتماعية السائدة في العصر العباسي الأول، ويرجع الفضل لهؤلاء الشعراء باعتبارهم استطاعوا أن ينفذوا إلى أعماق الذهنية الاجتماعية، ويعبّروا عنها في شعرهم.

(1) السّلمي-ديوانه: 255، والصولي، أبو بكر محمد بن يحي، 1934- الأوراق ،قسم أخبار الشعراء . طبع مطبعة الصاوي، مصر : 112

فهذا أبو المخفف عاذر بن شاكر يسخر من كلّ أنواع المقدمات، التي استهل بها الشعراء قصائدهم، ويدعو إلى وصف الرّغيف، ولعلّ في دعوته هذه ما يشير إلى تلك الفوارق الطبقية، التي كانت تتركب منها بنية المجتمع العباسي في عصره الأول، يقول:[1] (من المجتث)

دعْ عنكَ رسمَ الدِّيارِ ودعْ صفاتِ القفارِ
وعدِّ عن ذكرِ قومٍ قد أكثروا في العقارِ
وصف رغيفًا سَرِيًّا حكتْهُ شمسُ النّهارِ

ويقول من قصيدة أخرى:[2] (من مجزؤ الكامل)

جانبتُ وصلَ الغانياتِ وصَحَوتُ عن وصل اللّواتي
نعمتْ بهنَّ عيونَ مَنْ واصَلْنَهُ حتى المماتِ
فدعِ الطلولَ لجاهلٍ يبكي الدِّيارَ الخالياتِ
ودعِ المديحَ لأمردٍ والخادمِ لغانياتِ
وامدحْ رغيفًا زانهُ حرفٌ يَجُلُّ عن الصِّفاتِ

هكذا استغل أبو المخفف الثورة على الأطلال لينتقل إلى وصف الرغيف. وإذا كانت الأطلال تمثل ثنائية في خمريات أبي نواس، فإنّ ثنائية الأطلال عند أبي المخفف هو الرغيف، ولعلّه من خلال هذا الطرح المختلف، تتحدد خصوصيات كل شاعر في التعبير عن ذاته، التي لا تنفصل عن غيره في آخر المطاف، حيث يظل الشاعر قمة الهرم الاجتماعي والرائي الذي يتشوّف معاناة غيره، ويعبّر عنها، ضمن إطار فني تتمازج فيه التجربة الذاتية والموضوعية، فالمقدمة الطللية وإقرار الشعراء لها أو ثورتهم عليها في

(1) الجراح أبو عبد الله بن داود 1953- كتاب الروقة. تحقيق عبد الوهاب عزم، وعبد الستار أحمد فراج، طبع دار المعارف، مصر :110.
(2) المصدر نفسه :110.

العصر العباسي الأول، كانت تعبيراً عن اللاشعور الجماعي بوصفه جملة حاجات وتطلعات المجتمع في هذا العصر.

ب- *المقدمة الغزلية:*

لقد ظهرت هذه المقدمة كظاهرة فنية في القصيدة العربية المركبة منذ العصر الجاهلي، على يد مهلهل بن ربيعة، الذي عدّه القدماء أول من قصّد القصائد وأطالها، وقال الغزل في أوائلها.[1] وجميع الصّفات التي وصف بها الشعراء المرأة في مقدماتهم الغزلية كانت تتناسب والوعي الجمالي لمجتمع ذلك العصر، وكان أغلب الشعراء الجاهليين ينطلقون في مقدماتهم الغزلية من رؤى متقاربة في التعبير عن تجاربهم مع المرأة ووصفها وتصوير جزئياتها، ويصلون في النّهاية إلى إعطاء صورة شبه متكاملة من المرأة النموذج، والتي تمثّل المثال المكتمل من حيث الجانب المادي والجانب المعنوي، ثم إنّ طبيعة الحياة الجاهلية وما تتميز به من خصائص اقتصادية واجتماعية وسياسية وثقافية ونفسية، كان لها دور كبير في تلوين التجارب الشعرية بألوان تتناسب وظروف العصر.

واستمرت المقدمة الغزلية في العهدين الإسلامي والأموي، وحاول شعراء المرحلتين أن يتأقلموا مع الأوضاع الجديدة فجاءت مقدماتهم الغزلية تعبيراً صادقًا عن ظروفهم الاجتماعية والثقافية في ذينك العهدين.

فقد منح الإسلام المرأة وضعًا جديداً مغايراً لما كانت عليه في جاهليتها، وانعكس ذلك في أشعارهم، وبالموازنة بين المقدمة الغزلية في القصيدة المركبة في العهد الجاهلي وبين المقدمة الغزلية في العهد الأموي، نجد أنّه قد أصابها بعض التغيّر- مع مراعاة الاختلاف بين البيئات

---

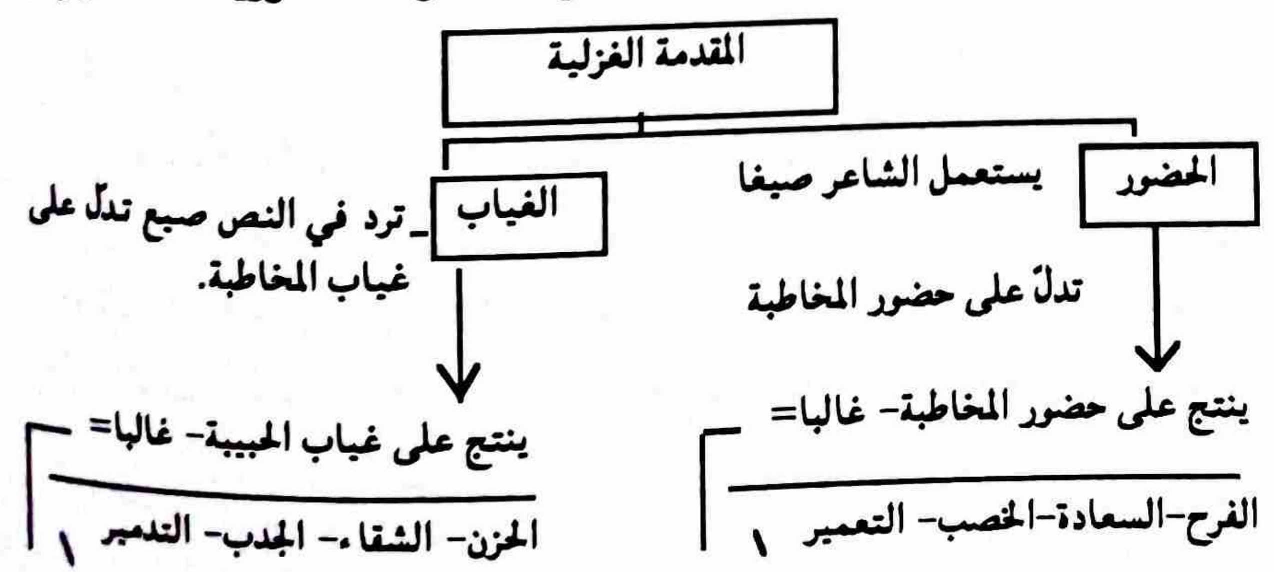
(1) - الأصفهاني- الأغاني: 5/ 57- 63.

الإسلامية- وهذا يعود إلى ما أصاب دور الرجل وبالتالي دور المرأة من تغيّر، وهذا بفضل الإسلام الذي حدّد طبيعة العلاقة بين المرأة وبين الرجل.

وتزخر قصائد الشعراء الأمويين بالمقدمات الغزلية، ولكنّها لم تسقط في أحضان التقليد للموروث الشعري الجاهلي، بل ضمّن الشعراء الأمويون قصائدهم- والمقدمات الغزلية منها طبعًا- دلالات جديدة، وأودعوها رؤاهم للمرأة، ومفاهيم للحب، وللعلاقات الإنسانية، وكانت المرأة في أحيان كثيرة تحمل دلالات رمزية، فهي رمز للخلاص بالنسبة إلى الشاعر من أصر الخيبة والضياع الذي كان يعانيه في ظل المجتمع الأموي الذي انقسم أفراده إلى شيع وأحزاب تتطاحن من أجل السلطة، أو المصالح المتعارضة- إذا صحّ هذا القول- وأحيانًا ترمز المرأة في المقدمة الغزلية إلي حنين الشاعر إلى السعادة وإلى هيامه بعالم الفرح والبهجة، وغالبًا ما نجد المقدمات الغزلية تدور حول محورين: المحور الأول: (الغياب) والمحور الثاني: (الحضور).

وقد ينجم عن هذين المحورين ردود أفعال مختلفة أهمّها ما ينجرّ عنهما من آثار نفسية واجتماعية ، ويتضح من خلال الشكل الآتي ما يترتب على هذين المحورين:

ومن خلال ما يمنحه النّص من دلالات يمكننا أن نحدد رؤية الشاعر إلى



الوجود، وإذا كانت المرأة رمزاً للحياة في أغلب القصائد الغزلية التي تلمح إلى حضورها، فإنّها رمز لغياب بهجة الحياة في المقدمات الغزلية التي يشكو فيها أصحابها بين حبيباتهم ورحيلهن [1]، وعتاب الشعراء لصواحبهن يشي برغباتهم الجامحة إلى وصلهن، وتدلّ على مدى حرصهم على استمرار تلك العلاقات الإنسانية القائمة على المودّة والتسامح، ولا تخلو بعض المقدمات الغزلية من نزوع واضح إلى الفروسية[2] وإثبات الذات، وعبر هذه المقدمة الغزلية ذات البعد الفروسي، يصوّر الشاعر نموذج الفارس العاشق الذي لا تثنيه الصّعاب، ولا تقف الحواجز أمامه لتردّه عن الوصول إلى حبيبته، وغالبًا ما تكون هذه الحبيبة رمزاً لغاية عظمى ينشدها الشاعر، ويتمنى الوصول إليها، ويسعى في طلبها، وقد كانت بعض المقدمات الغزلية تتضمن دلالات سياسية [3] ويتم ذلك بالتغزّل بنساء الخصوم في أسلوب صريح، ويهدف الشاعر من خلال ذلك إلى الطعن في أعراض خصومه.

لم يكن هذا التنوّع في دلالات المقدمة الغزلية خاصًا بالعهد الأموي، بل لقد امتدت هذه الدلالات والرموز إلى العهد العباسي، ولكن أسلوب التشكيل الشعري وبناء القصائد يختلف باختلاف الشعراء وبيئاتهم وظروفهم، ولكن الذي لا شكّ فيه هو أنّ المقدمة الغزلية في قصيدة العهد

---

1) جرير بن عطية 1969- ديوانه بشرح محمد بن حبيب. تحقيق نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، مصر: 47، 74، 91، 107، 125، 134، 140، 160، 217، 240، 246، 260، 293، 360، 389.

(2) الفرزدق، همام بن غالب 1936- ديوانه.ط مطبعة الصاوي، مصر : 427.

(3)ابن قيس الرقيات، عبيد الله 1958- ديوانه. تحقيق محمد يوسف نجم، دار صادر ،بيروت: 121، 144.

الأموي شهدت تطوراً ملحوظًا، فقد ابتعدالشعراء عن الإطالة فيها، كما ابتعدوا عن الألوان البدوية وما تتميز به من مظاهر، ومالوا إلى الطوابع الحضرية، وصورها الناعمة، كما فارقوا وصف المحاسن والأعضاء الجسدية لحابيباتهم إلاّ نادراً، وكان للذوق الفني الجديد أثر هام على لغة الشعر وصوره وموضوعاته ومضامينه وموسيقاه. [1].

أما في العصر العباسي الأول فقد شهدت المقدمات الغزلية انتشاراً واسعًا في شعر بشار بن برد، ويحتل الغزل مكانة هامة في ديوانه ومن خلال القصائد الغزلية الكثيرة يعبّر بشار عن رؤية للعالم والمرأة والمجتمع عامة، وقد كان لظروفه الذاتية والاجتماعية، وللظروف السياسية أثركبير في شعر بشار، وتحفل مقدمات قصائده على اختلاف أغراضها بالغزل، فمن قصائده في الهجاء التي افتتحها بالغزل قصيدته في هجاء حماد عجرد يقول مخاطبًا صديقًا له يدعى أبجر:[2] (من الوافر)

أأبْجرُ هل لهذااللّيلِ صبحٌ؟ وهل بوصالِ من أحببتُ نُصْحُ؟

أأبجرُ قد هويتُ فلاَ تلمنِي علـــى كَبِدِي من الهُجرانِ قُرْحُ

جَرَى دمعِي فأخبرَ عن ضميرِ كجارِي المسكِ دلَّ عليه نفــحُ

هكذا يشكو طول ليله ويسأل صديقه أن يسدي له النصح ويرشده إلى طريقة يصل بها حبيبته، ويطلب إليه ألاّ يلومه لأنه يعيش حالة من العشق والهيام لا تحتمل اللّوم أو العتاب، ثم يشير إلى افتضاح أمره فقد كشفت

---

(1) عطوان، حسين 1973- مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي، ط دار المعارف، مصر: 202.

(2) بشار، ديوانه: 2/145.

دموعه سرّه الدفين وباحت بما في سريرته ، ويشبّه افتضاح سرّه برائحة المسك حين تدلّ عليه، فهو يعتز بهذا الحب ذلك ما توحي به الصورة الجمالية في البيت الثالث.

وقد تغزّل بشار في قصيدة رثائية في صديق له يدعى "البراء" ويقول صاحب الأغاني: "كان لبشار خمسة ندماء، فمات منهم أربعة وبقي واحد يقال له البراء، فركب في زورق يريد عبور دجلة العوراء فغرق، وكان المهدي قد نهى بشارا عن ذكر النساء والعشق، فكان بشار يقول: ما خير في الدنيا بعد الأصدقاء، ثم رثى أصدقاءه بقوله: (من الخفيف)

يا ابن موسى ماذا يقول الإمام   في فتاة بالقلب منها أوام؟
بِتُّ من حُبِّها أوقر بالكأ   سِ ويهفو على فؤادي الهُيَامُ
وبحها كاعِبًا تُدِلُّ بِجَهْمِ   كَعْثَبِي كأنَّهُ حمَّامُ
لم يكنْ بينهَا وبيني إلاّ   كتب العاشقين والأحْلامُ
يا ابن موسى اسقِنِي ودَعْ عنك سلمى   إنَّ سَلمَى حمًّى وَفِي احتشامُ.[1]

وتتميزمقدمات بشار بن برد من غيره من شعراء عصره فهو يطيل فيها الحديث، واهتمامه بطول المقدمة الغزلية[2] في غرض المدح يدلّ على اهتمامه بالمرأة حيث أصبحت تمثل عالما غنيا بالحياة ولغزاً مستعصيًا على الحلّ، وسراً من أسرار الوجود غامضًا عن الفهم والإدراك، وهي في بعض قصائده ينبوع اللذّة والارتعاش و الخصب، وقد شغلت اهتمامه فأبدع في تصويرها والتعبير عن مشاعره وأحاسيسه

(1) الأصفهاني- الأغاني: 3/ 234- 236.
(2) بشار- ديوانه: 1/7. 1-108، 1/ 140، 1/ 145، 1/146، 1/ 147،1/191- 193، 1/ 323- 326، 2/43، 3/ 31.

نحوها. ولا يتوانى في وصف جمالها فيكاد يخلق بذلك نموذجا فنيًا وجماليًا متميزاً يقول:[1]

تريكَ أسيلَ الخدِّ أشرقَ لونه	كشمسِ الضحَى وافتْ مع الطّلق أسْعُدَا
ونحراً يريكَ الدّرلّآ بدتْ لنا	به لِبَّه لنا تزين الزّبر جَدَا
وحمراء كَلْوادا لكثيب تطربت	فؤادي وهاجت عبرةً وتلدّدا
تقال إذا راحتْ، كسول إذا غدتْ	وتمشي الهوينا حين تمشى تأوّدا
ترى قرطها مستهلكًا دون حبلهَا	بنفنفهِ من واضح اللّيْتِ أجْيَدَا

هكذا يُخرج بشار لوحته الفنية، فيتغلغل إلى أدق الأجزاء في جسد المرأة الفاتنة ، وصفها وصفا يشعرنا من خلاله بانبعاث الحياة والحركة في هذه اللوحة الزاهية، وهذا التمكّن في خلق الصورة الفنية الناضجة يدلّ على طاقة فنية هائلة، وخبرة جمالية مكتلمة، كما يدلّ على دقّة الملاحظة واظهار الجوانب الدقيقة، والاعتناء بها ليبعد نموذجه الفني عن التشوّه والنقصان، وقد اعتمد بشارفي إبداعه هذه الصورة على الموروث الشعري العربي القديم، ولكنّه استطاع أن يتجاوز ه ويبني رؤية للكون والعالم- والمرأة خاصة- مخالفة لرؤية غيره من الشعراء العذريين وسواهم. وبشار يميل في شعره إلى الألفاظ المعروفة ، ولا يحاول الإغراب في تراكيبه، بل يسعى إلى أداء أفكاره في قوالب فنية جديدة، وغير غامضة، ولكنّها لا تخلو من دلالات عميقة وأبعاد وظلال وإيحاءات فالسهولة في الأداء لا تعني السطحية، وهذا الأسلوب في التعبير عن التجربة الشعرية لدى بشار يعود إلى ما طرأ على الحياة والواقع الاجتماعي من تغيّر وتطوّر ورقي

(1)المصدر نفسه: 3/30-31.

حضاري.

وقد حجر الخليفة المهدي على بشار حريته الإبداعية ومنعه من قول الغزل لأسباب نرجّح أنّها سياسية بدليل أنّه قتل على يد المهدي بوشاية وتأثير يعقوب بن داود وأخيه صالح، هذا إلى جانب علاقته العدائية بالمعتزلة الذين نفوه عن البصرة مرتين، ويحاول بشار أن يداري الخليفة ليكسب ودّه، ولكنّه يخبرناعمّا يلاقيه من معاناة، بعد أن نهاه الخليفة عن النسيب، وفي هذا الموقف دليل على محاولة السلطة ورغبتها في تسييس الأدب وفق مصالحها، يقول بشارخوفًا على نفسه من هذا المصير:[1] (من الطويل)

تخليتُ عن صفراءَ لا بل تخلتِ ... وكنّا حليفَيْ خُلّةٍ فاضْمَحلّتِ

تغيّبُ أعداء الهَوَى عن حبيبِهَا ... وكان لها رأيُ النّساءِ فَضَلّتِ

رَأتني ترفّعتُ الشّبابَ فَأعرضَتْ ... بشقٍّ فماأدري: طغتْ أمْ أدلّتْ؟

وما سمتُهَا هونًا فتأبَى قبولَهُ ... ولكنّما طالَ الصفاءُ فَمَلّتِ

فيا عجبًا زيّنتُ نفسِي بحبِّهَا ... وزانَتْ بهجري نفسَهَا وَتَحلّتِ

لَوَتْ حاجتِي عند اللّقاءِ وأنكرَتْ ... مواعيدَ قدْ صامتْ بِهِنّ وَمَلّتِ

ولولاَ أميرُ المؤمنينَ سَقَيْتُهَا ... أوامًا يُنَاجِينَا لَهَا حيثُ حَلّتِ

وما وَاهِنُ البَزْلاَءِ مثلُ مشيّعٍ ... إذا قام بالجُلّى عَلَتْ وتَجلّتِ

(1) بشار - ديوانه: 2/8، 9، 10.

فَعيدُكِ أخرى لا تبيع مَوَدَّتِي بِوُدٍّ ولا تخشَى إذا ما تَوَلَّتِ

فَبِيني كما بَانَ الشَّبَابُ إِذَا مَضَى وكَانَتْ يَدٌ منه عليٍّ فَوَلَّتِ

لقد كنتُ في ظِلِّ العذارَى مُرَقَّلاً أُحِبُّ وأُعْطَى حاجتي حيثُ حَلَّتِ

فغيَّر ذاكَ العَيْشَ تاجٌ لَبِسْتُهُ وَطَاعَةُ وَالٍ حَرَّمَتْ و أَحَلَّتِ

وَنُبِئْتُ سِوَانَا كرِهْنَ تَحَمُّلِي وللهِ أبلى أَكْثَرَتْ أم أقلَّتِ؟

إذا أنا لم أعطِ الخليفةَ طائعًا يمِينِي فلا قَامَتْ لكأسٍ وَشُلَّتِ

لقد كان بشار في علاقة حب مع حبيبته صفراء فانحلت هذه العلاقة وتفرّق كلٌ منهما عن الآخر نتيجة لظروف مختلفة، يذكرها بشار في هذه المقدمة ولكنّه يبدو عاتبًا على حبيبته، وعلى ما بدا منها من هجر وتنكر لعلاقتهما، ثم ينتقل إلى موقف السلطة- مجسّدًا في شخص الخليفة- منه ونهيه عن قول الغزل، وهذا يسبب عائقًا لبشار عن التعبير عن تجربته الشعورية والشعرية ويعيق طاقته الإبداعية ويكبّل حريته ومع هذا فهو مغلوب على أمره أمام بطش السلطان فليس له من مخرج إلاّ المجاراة والتقية أو المواجهة لهذا الواقع المضطهد وتحمّل نتائج المواجهة. وقد حمّل بشار مقدماته الغزلية وجهة نظره في المرأة والسلطة والواقع الاجتماعي ويشتمل الجزء الأول من ديوانه ثمان وأربعين قصيدة غزل، في حين تشكّل نسبة المديح تسع عشرة قصيدة، ابتدأ أغلبها بمقدمات غزلية طويلة، وفي الجزء الثاني والجزء الثالث من ديوانه نسبة كبيرة من القصائد والمقدمات الغزلية. وقد استطاع أن يطوّر القصيدة العربية، ويتخطّى بها مرحلة

التقليد للشعر القديم، وقد شهد له أبو تمام بتفوّقه في مجال الغزل ، وكان يقول إذا ما أنشد هذين البيتين: (من الخفيف)

زودينا يا عبد قبلَ الفــراقِ   بتلاقٍ، وكيف لـــي بالتّلاقِ

أنا واللّه اشتهِي سحرَ عَيْنَـــيْكِ، وأخشَى مصارعَ العشّاقِ

ما رأيت شعراً أغزل منه."[1] وبشارفي قصائده المركبة لا يسير على وتيرة واحدة، فهو ينتقل من الغزل إلى المدح مباشرة، وتارة ينتقل من الغـزل إلى الرحلة في الصـحراء ، ثمّ المديح، وقد تخلّص من مـوضوع الرحلة في الصـحـراء ووصف الناقـة إلى الرحلة النهـرية أو البـحـرية، ووصف السفينة، وهي تشقّ عباب البحرإلى الممدوح، وقد استبدل مسلم بن الوليد، والحسين بن الضحاك، وغيرهما، موضوع الرحلة عبر الصحراء بالرحلة النهرية والبحرية، وقد جسّدوا من خلال ذلك صراع الإنسان مع قوى الطبيعـة من أجل الوصول إلى عالم النجاة وكان الممدوح يجسّد هذا العالم غالبًا.

أمّا ابن ميادة فله مقدمات غزلية ذات نفس قصصي وبناء "درامي" تأسر القارئ برقة أسلوبها، وجمال أدائها، وقد سار في ذلك على نهج عمربن أبي ربيعة الذي أتقن هذا الفن وأصّله، وان ميادة يجمع في شعره بين القديم والحديث يقول:[2] (من الكامل)

وكـواعـبٍ قـد قلنَ يومَ تواعدٍ   قــولَ المُجِـدِّ، وهُنَّ كـــالمُزّاحِ:

يا ليتـنَا فـي غيـرِ أمْرٍ فـادحٍ   طلعتْ علينا الـــعيسُ بالرّمـاحِ

---

(1) الحصرى، ابراهيم بن علي القيرواني1953- زهر الآداب. تحقيق علي محمد البجاوي الناشر، عيسى البابي الحلبي، مصر : 421.
(2) الأصفهاني- الأغاني: 2/322- 323.

بينَا كذاكَ رَأَيْنَنِي مُتَعصِّبًا ... بالخزّ فوقَ جُلالةٍ سِرْداحِ
فيهن صفراء المعاصم طفْلة ... بيضاءُ مثل غريضة التُّفّاحِ
فنظرنَ من خَلَل الحجال بأعْيُنٍ ... مَرْضَى مُخالطها السَّقامُ صحاحِ
وارتشن حين أردن أن يرمينَنِي ... نَبْلاً بلا رِيشٍ ولا بِقداحِ

وللسيد الحميري قصيدة في مدح الإمام علي بن أبي طالب- كرّم الله وجهه- تغزل في مقدمتها يقول:[1] (من السريع)

هل عند من أحببتَ تَنْوِيلُ ... أمْ لا؟ فإنَّ اللَّوْمَ تَضْلِيلُ
أم في الحَشَى منك جوًى باطِنٌ ... ليسَ تُداويه الأبَا طيلُ
عُلّقْتَ يا مغرورُ خدّاعةً ... بالوعدِ منها لك تَخْيِيلُ
ريّا رَداح النوم خَمْصانة ... كأنّها أدماءُ عُطْبُولُ
يَشفيك منها حين تخلُو بها ... ضَمٌّ إلى النَّحْر وتَقْبِيلُ
وذَوْقُ ريقٍ طيبٍ طَعْمُهُ ... كأنّه بالمسك مَعْلُولُ
في نِسوةٍ مثلِ المَهَا خُرَّدٍ ... تَضِيقُ عَنْهُنَّ الخَلاخِيلُ

يتساءل في مطلع الأبيات إذا كان سينال المرأة التي أحبّها، أم أنّ وصالها غير ممكن؟ وهو يعاني من حبّها، ويعرف أنّ وصالها دواؤه الوحيد، ويحاور ذاته في شخص الآخر، ويريد إقناعه بالعدول عن حب هذه المرأة الماكرة الخدّاعة، فهي إنْ وعدت تخلف، ولن تمكنه من نفسها، ثم ينتقل إلى وصف جمالها، فهي ممتلئة ثقيلة العجيزة، كالجمل المثقل حملا الذي لا انبعاث له، ويقصد أنّها نؤوم قليلة الإنبعاث من النوم، وكان

(1) الأصفهاني- الأغاني: 7/ 247.

العرب يستحسنون هذه الصفة في المرأة لأنّها توحي بدلالات خاصة لديهم أهمها انتماء هذه المرأة إلى فئة ارستقواطية ثرية، ولديها من الإماء ما يغنيها على امتهان أيّ شيء، فهي خالية البال لا يشغل ذهنها شيء، وهي كالظبية الطويلة العنق، وهذه صفة طالما ترددت على ألسنة الشعراء العرب، ولكن ما سرّ العلاقة بين الظبية والمرأة الجميلة؟ فهما يلتقيان في عدة صفات أهمها البياض والرّقة والنعومة والأنوثة إلى جانب طول العنق وهي صفة تعطي المرأة جمالاً وحسنًا ، ويرى الشاعر أنّ شفاءَهُ لن يتمّ إلاّ إذا خلابها وضمّ نحرها وقبّله، وذاق ريقها الطيب الذي يشبه المسك، ويكرر الصورة التي يجمع فيها بين المرأة والمها ، ويضيف إلى هذه الصور صورة سيقان هؤلاء النساء اللّواتي يحطن بها ، فسيقانهن قد ملأت الخلاخيل، والعرب تحبّ من النساء خرساء الأساور، والخلاخيل، فالمرأة القوية الممتلئة هي التي تخطف أبصارهم، وتحدث الرعش في أعماقهم، ولعلّ للظروف الحضارية والبيئية والعلاقات الاجتماعية والنفسية دخلاً كبيراً في ترسيخ خذه القيم الجمالية عندهم.

أشار حازم إلى شروط النسيب وحدّدها في قوله :" وأمّا النسيب فَيحتاج أن يكون مستعذب الألفاظ حين السبك، حلو المعاني، لطيف المنازع، سهلا غير متوعر، وينبغي أن يكون مقدار التغزّل قبل المدح قصداً لا قصيراً مخلاً ولا طويلاً مملا."(1)

وإنّ كان بشار قد تجاوز مقاييس النقاد ، وانطلق في نظم الشعر على سجيته، فلم يلتزم القصر في المقدمات الغزلية بل أطال فيها ، فإن أبا

(1) القرطاجي- منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 351.

نواس قد قصّر مقدماته الغزلية، وهي قليلة جداً إذا ما قورنت بما هي عليه عند غيره من الشعراء، إذْ ليس في ديوانه إلاّ ثلاث[1] مقدما ت غزلية أظهر فيها معاني الطهر والعفة وشدة الشوق، ففي مطلع قصيدته الفائية التي مدح بها العباس بن عبيد الله الهاشمي، يقول :[2] (من مجزوء الكامل)

حلّتْ سعادُ وأهلُها سَرِفــــــا	عدًى ومَحلّة قذفَــــــــا
فنأتْ وَمَا رَبَعَتْ على رجــــلٍ	لَعِبَ المشيبُ برأسِهِ عُنَـــفَا
واحْتَلّ أهلُكَ سيف كاظمـــةٍ	فاشْتتَت ذاك النّحْرُ فاختلفَا
فازجرْ فؤادكَ أو ستزجُـــرهُ	قَسَماً لتَنْتَهِنّ أو حلـــفَا

ارتحلت سعاد و أهلها إلى مكان بعيد دون أن تودّع حبيبها أو تعطف عليه، وقد اشتعل رأسه شيبا من شدة التفكير فيها، والهيام بها، ففرّق بينهما المكان، وشتّت شملهما، وينتقل في البيت الرابع إلى ردع نفسه وزجر فؤاده عن التشبث بها، والجو العام لهذه المقدمة يوحي برؤية أبي نواس إلى الحياة، ويحدد موقفه من الزمن، فهو لا يلتفت إلى الماضي، ولا يتعلّق به، بل يبحث باستمرار على خلق علاقات جديدة، يشعر من خلالها باستمرار الحياة، واثبات الذات، فإذا انسلخ من عمره يوم لا يبكيه أو يتحسّر عليه، بل يحاول زجر نفسه عن التعلّق بما فات.

---

(1) أبو نواس – ديوانه: 432، 490.

(2) المصدر نفسه:432

يقول في مدح ابراهيم بن عبد الله:[1] (من مجزوء الرمل)

عجبًا لي كيفَ أبْقَـــــــى ... ولَـقدْ أثْخِنْـتُ عِشْقَـــا

لَمْ يُقَاسِ النـــاسُ داءً ... كالـهَوَى يُبْلِـي ويَبْقَـــى

أيُّ شيءٍ بـــعدَ أن الـ ... دَّمع فيـهِ لـيس يَرْقَـــا

ولـقـد شَــقَّ عَلـيَّ الحُـبُّ مـاشَـا أنْ يُـشْـقَـــا

ليت شعري هكذا كـــا ... ن أخـي عـروة يـلْقَـى

ونصيح قال: لا تَعْــــــ ... جَلْ بـهُلكِ النَّفْسِ خُـرْقَـا

وَيْكَ إنْ الحبَّ لم يمـــــ ... لكِ سـوى رِقَّي رَقَّـــا

فاشْدُدْنَ بالحبِّ كفًّـــا ... وصلـن بـالحـبِّ رِبْقَـــا

إنّما أسْعَدَ ربِّــــي ... بِالهَــوَى قـومًا وأشْقَـــا

ويسير في نظم قصيدته هذه ضمن إيقاع موسيقى مؤثر، وعلى مجزوء الرمل يوقع هذه الأنغام الإنسانية المدهشة، فتتظاهر الألفاظ والجمل في خلق الصورة الشعرية ذات الأثر النفسي والاجتماعي، بمعنى أنّها مشحونة بالدلالات، فمنذ البيت الأول يوا جهنا هذا التركيب اللغوي الجديد مثل "أثْخنْتُ عشقا" ولقد استعمل القدماء الفعل أثخن مع الجراح، فنقول مثخن بالجراح، وهو هنا مثهن عشقا، وهو في مجال آخر يشير إلى تجربة عروة في الحب وما كان يعانيه هذا العاشق من حبه لغفراء، فتحولّ بذلك إلى رمز الفناء في المحبوب والإخلاص له، وهذا

(1) المصدر نفسه: 490.

يدلّ على اطلاع أبي نواس على المورث الشعري العربي، ومحاولة توظيف بعض عناصره، واستغلالها كرموز لتعطي الصورة الشعرية ظلالاً وأبعاداً فنية وفكرية، وقد يطول بنا الشرح والتفسير لهذه المقدمة وما تمثله من رؤية للحب والمرأة ، ونكتفي بالإشارة إلى إلحاحه على الحبّ، ودعوة الناس إلى أن يحبوا بعضهم، لأن في ذلك سعادتهم، فقد يشقى الإنسان في حبه للآخرين، وقد يضحي في سبيلهم بأثمن الأشياء في حياته، ولكن يكفيه أن يجسّد قيمة إنسانية عظيمة يتبناها، ويعيشها تجربة ذاتية نفسيه وسلوكية، وهذا ما يطمح إليه أبو نواس في قوله[1] (من مجزوء الرمل)

فاشددن بالحبّ كفّـــــا   وصن بالحبّ ريقـــــا

وبرزت في العصر العباسي الأول ظاهرة التغزّل بالمذكر وهي ظاهرة جديدة لم يألفها الشعر العربي من قبل أو على الأقل أنّنا لم نعثر على نصوص شعرية في العصرين الجاهلي والأموي تتناول هذه الظاهرة ، ولعلّها كانت نتيجة لما شاع في المجتمع العباسي من تغيّر في العلاقات الاجتماعية والاقتصادية حيث كثر الغلمان في القصور ودور الوجهاء والحانات، ويرى محمد النويهي في تفسير هذه الظاهرة في العصر العباسي الأول، أنّها مظهر حضاري مألوف في الحضارات الإنسانية الكبرى، حيث تنتشر ظواهر الشذوذ والانحراف بين فئات من الناس[1]، ويرى محمد بديع شريف أنّها أثرمن آثار بروز العنصر الفارسي في العصر العباسي، وبخاصة عقيدة المانوية التي كان من مظاهرها السلوكية استخدام الرجل غلاما أمرد في قضاء شؤونه[2] ولسنا في حاجة إلى تتبع الجذور

---

(1) أبو نواس- ديوانه: 490.

الأساسية التي أسهمت في بروز هذه الظاهرة في المجتمع العباسي، فمن المؤكد أن هناك عدة عوامل نفسية واجتماعية وحضارية قد فسحت المجال لا نتشار هذه الظاهرة ، وقد أفاض علماء النفس في دراسة هذا السلوك الشاذ، والذي يهمنا هو توظيف الشعراء لهذه الظاهرة في الشعر ومدى تأثير ذلك في القصيدة العربية، عموما فإنّ صداها في المقدمات كان محصوراً ، فلم يفتتح الشعراء قصائدهم بالغزل بالمذكر في هذا العصر باستثناء أبي نواس وأشجع السّلمي، افتتح أبو نواس قصيدته في مدح الخصيب بقوله:[3] (من السريع)

يا منَّةً أمنتـها السكْـرُ	ما يَنْقَضِي مِنِّي لَهُ الشُّكْرُ
أَعْطَاكَ فَوْقَ مُنَاكَ مِنْ قَبْلُ	مَنْ كَانَ قَبْلُ مَرَامَهُ وَعْرُ
يَثْنِي إِلَيْكَ بَهَا سوالفه	رشأ صناعة عينه السِّحْرُ
ظلّتْ حُمَيَّا الكأسِ تبسطنا	حتَّى تَهتَكَ بَيْنَنَا السِّتْرُ
في مجلس ضحك السرور به	عن نَاجِذَيْهِ وحلّتِ الخَمْرُ

وله قصيدة في مدح الفضل بن الربيع أشار فيها إلى قضية الغزل بالمذكر يقول:[4] (من البسيط)

يا رَبْعُ شغلك إنِّي عنك في شُغُلِ	لا نَاقَتِي فيكَ لو تَدْرِي ولا جَمَلي
عَلَيَّ عينٌ وأذْنٌ من مُذكـرَةٍ	موصولةٍ بهوَى اللُّوطِيِّ والغَـزَلِ

---

(1) النويهي، محمد 1970- نفسية أبي نواس. ط3، دار الفكر، بيروت: 54- 99.

(2) شريف، محمد بديع 1954- الصراع بين الموالي والعرب. دار الكتاب العربي بالقاهرة: 94.

(3)أبو نواس - ديوانه: 478.

(4) المصدر نفسه: 449.

كلاهما نحوها سامٍ بِهِمّتِهِ على اختلافهما بموضعِ العَمَلِ

روى أبو الفرج أن صخر بن أحمد السلمي حدّث عن أبيه فقال:"كنت أنا وأشجع بالرقّة جلوساً فَمَرَّ بنا غلام أمرد رومي جميل الوجه فكلّمه أشجع وسأله: هل يبيعه مالكه؟ فقال : نعم. فقال أشجع يمدح جعفر بن يحيى وسأله ابتياعه، فقال: (من الوافر)

ومضربِ الوشاحِ لمقلتيهِ علائق ما لوصلِهِمَا انْقِطَاعُ
تَعَرَّضَ لي بنظرةِ ذي دلالٍ يُريعُ بمقلتيهِ ولا يُراعُ
لحاظُ ليسَ تحجب عن قلوب وأمر في الّذي يهوى مطاعُ
ووسعى ضيّقٌ عنه ومَالي وضيقُ الأمر يتبعه اتسَاعُ
وتَعْويلِي على مالِ ابن يحيَى إليه حَنَّ شَوْقي والنزاعُ
وثقت بجعفر في كلّ خطبٍ فلا هلكٌ يخاف ولا ضَيَاعُ

فأمر له بخمسة آلاف درهم، وقال: " اشتره بها فإن لم تكفك فازدد"[1]

وإذا صحت هذه الرواية، فيستفاد منها أن المجتمع العباسي قد تسامح في هذه القضية، ولم يحاربها أو يعالجها، وهذا مما أدّى ببعض الشعراء إلى القول في الغزل بالمذكر، وإنشاء القصائد والمقطعات المستقلة فيه.

وقد تطورت مقدمات الغزل بالأنثى تطوراً كبيراً في العصر العباسي الأول حيث أشبعها الشعراء بكثير من قيم العصر وذوقه الحضاري الجديد، وهجروا كثيراً من الخصائص التقليدية التي تتميّز بها القصيدة الأموية والجاهلية وخاصة ما يتعلّق بالبيئة البدوية، وإن كانت تظهر في بعض الأحيان، ولكن على استحياء في مقدمات مسلم بن الوليد الذي ولع

(1) الأصفهاني- الأغاني:17/ 42.

بالمحسّنات البديعية، والصور الجديدة والابتعاد عن الغريب من الألفاظ وتظهر هذه الخصائص في قصيدته في مدح زيد بن مسلم الحنفي، يقول:[1] (من الطويل)

أأعلِن مَابي أمْ أسِرُّ فأكتُمْ ... وكيف وفي وَجْهي من الحبِّ مَعْلَمُ؟
أثيبُوا بِودٍّ أو أثيبوا بِهَجْرةٍ ... ولا تقْتُلوني إن قتْلي مُحَرَّمُ
طَفَوْتُ على بَحْر الهوَى فَدَعَوْتُكُمْ ... دعاءَ غريقٍ مالهُ متَعَوَّمُ
لتستنقذُوني أو تغيثوا برحمةٍ ... فلمْ تستَجيبوا لي ولمْ تترحّمُوا
ركبتُ على اسْم اللّه بحرَ هواكُمُ ... فيا ربِّ سلِّمْ، أنت أنت المسلِّمُ
تعلقْتكُمُ من قبل أن أعرفَ الهوى ... فلا تقتلُوني إنّي متعلّمُ
حججتُ مع العُشّاق في حَجّة الهوَى ... وإنّي لَفي أثوابِ حبّكِ محْرِمُ
يقولون لي: اخفِ الهوَى لا تبُحْ به ... وكيف وطرفي بالهوى يتكلّمُ
أأظْلمُ قلبِي، ليس قلبِي بظالمٍ ... ولكّنَ منْ أهْوى يَجُورُ ويظلِمُ؟
ألا عظُمَتْ ماباح مني من الهوى ... وما في ضمير القلب أدْهَى وأعظمُ
شكوْتُ إليهَا حُبَّها فتبسّمتْ ... ولم أر قلبها شَمسًا تَتَبسّم
فقلتُ لها: جودِي، فأبدتْ تجهُّمًا ... لتقتلني يا حُسْنها إذْ تجهّمُ!!
وما أنا في وَصلِي لها بمُفَرِّط ... ولكنّني أخشَى الوشاة فأصْرِمُ
توَسّطتُ بحرَ الحبِّ حين ركبتُهُ ... فغرّقَني آذِيُّهُ المتلطم
فواللّه ما أدْري وإني لهَائمٌ ... ألأرْجعُ خلفي فيه أم أتَقَدّمُ

---

(1) مسلم - ديوانه: 177- 178.

وفي هذه المقدمة الغزلية يعطي مسلم صورة عن حاله النفسية وما يعانيه من العشق، ويقيم هذه القصيدة على بناء قصصي إخباري يلعب الحوار دوراً هامًا في اظهار تباريح الهوي، كما يوظّف بعض المفاهيم الدينية ليدلل على عمق إيمانه وحذره من المصير الذي ينتظره إذا ما ظلّ على حاله هذه. "ركبت على اسم الله بحرهواكم. فياربّ سلّم فأنت أنت المسلم" ومن صوره المدهشة ، " وإني لفي أثواب حبّك محرم ولم أرقبلها شمسا تتبّسم" وقد لعبت أدوات الاستفهام في تجسيد حيرته مثل قوله" أأعلن ما بي أم أسرّ فأكتم، كيف وفي وجهي من الحب معلم؟""وكيف وطرفي بالهوى يتكلم؟ " " أأظلم قلبي" ؟" أأرجع خلفي فيه أم أتقدّم؟"

أما أبو تمام في مقدماته الغزلية يتعفف ويحتفظ بوقاره، ويميل إلى ابتكار الصور الشعرية المركة بمعنى أنّه يجمع بين عناصر متباعدة ويعطيها انسجامًا، فيولّف بين أجزاء الصورة حتى يكسبها طاقة فنية وشعرية غير مألوفة، وفي مدح أبي عبد الله أحمد بن داود يقول:[1] (من الكامل)

(1) أبو تمام – دويوانه : 1/ 388.

أَرَأَيتَ أيُّ سَوالفٍ وخُدودِ عَنَّتْ لنَا بينَ اللّوى فزرودِ ؟

أتْرابُ غافلةِ الليالي ألّفتْ عُقدَ الهوى في يارقٍ وعُقودِ

بيضاءُ يصرعها الصِّبا عَبَثَ الصبا أُصُلاً بِخُوطِ البَانَةِ الأُمْلُودِ

وَحْشِيَّةٌ تَرْمِي القُلُوبَ إذا اغْتَدَتْ وَسْنَى فما تَصْطَادُ غَيْرَ الصِّيدِ

لاَ حَزْمَ عِنْدَ مُجَرِّبٍ فيهَا ولاَ جَبَّارُ قَوْمٍ عِنْدَهَا بِعَنِيدِ

في هذا المشهد يصف أبو تمام صاحبته بين مجموعة من النساء، ويسبغ عليها كلّ صفات الجمال والأنوثة، ويحاول كعادته استخدام المحسنات البديعية فتزيد بذلك صوره تأثيرا وإيقاعا في نفس المتلقي، والملاحظ أنّ القصيدة العربية قد بلغت أوج رقيها وتطورها على يد أبي تمام في هذا العصر.

ج- *مقدمة الظعن:*

هي وصف لمشاهد رحلة الظعائن، وما تثيره من مشاعر إنسانية أثناء الفراق ، وحديث الظعن يتعلّق بوصف أحداث الرحلة منذ بدايتها إلى نهايتها ، ويبثّ الشاعر من خلالها مشاعر لحظة الوداع، والخوف من الفراق، ويجد الشاعرعبر ذلك مجالا للإفصاح عن مشاعره الإنسانية، فيصوّر ضياعه بعد رحيل أحبّته، ويجسّد من خلال ذلك كلّه صلة الإنسان بالإنسان، وصلة الإنسان بالأرض، وتشمل مقدمة الظعن غالبًا على موقف "درامي" حاد ، يضمنّه الشاعر أبعاداً فنية وجمالية، كانت تؤرقه وتشغل جيزّاً من تفكيره، ورحلة الظعن تختلف في دلالاتها ورموزها باختلاف مواطنها من سياق القصائد ، فهي ترمز إلى البحث عن الحقيقة،

أو المصير الإنساني، أو الشباب المولي بمباهجة وعزه، أو الاغتراب والحرية المفقودة، أو القطيعة والجفاء بين الأحبّة وغير ذلك.

وعملية بناء مقدمة الظعن كما يراها شكري فيصل تلتقي عند مجموعة كبيرة من الشعراء في النقاط الآتية:[1]

1- التساؤل.

2- مماشاة الركب، والوقوف عند معالم الطريق.

3- ذكر الظعن والهوادج.

4- ذكر النساء والتحدّث عنهن.

فهذه المعالم الأربعة الكبرى في مقدمة الظعن تكاد تشترك بين الشعراء جميعا، بغض النظر عن الاختلاف بينهم في التفصيل وكيفية التعبير.

ولا يكتفي وهب رومية بتحديد مقدمة الظعن : بهذه المعالم الأربعة، ويرى أن شكري فيصل أهمل عنصرا هامًا، هو موقف الشاعر من الظعائن المتحملة، وهو لا ينكر عليه العناصر الأساسية الأربعة السابقة، بل يؤكدها ويلحّ عليها ، ولكنّه يحاول أن يبيّن وجهة نظره في العنصر الأول الذي يتعلّق بالتساؤل، فيقول: "ولست أنكر أنّ التساؤل شائع في أول الحديث عن الظعن شيوعا يلفت النظر، ولكنّه- كما يوضحه هذا الشعر- لا يعدو أن يكون طريقة فنية من طرق فنية كثيرة في إعلان خبر الرحيل، وإذاعته في الناس، أو مدخلا من مداخل الحديث عن هذه الظعائن، ويلّون الشعراء في صيغ الإستفهام تلوينا واسعا. ولكنّها جميعا تلتمس معنى واحدا، أو طائفة من المعاني المتقاربة."[2] ويضع وهب رومية بدل العنصر

---

(1) فيصل، شكري- تطوّر الغزل بين الجاهلية والإسلام . ط5، دار العلم للملايين، بيروت: 117.

(2) رومية، وهب 1979- الرحلة في القصيدة الجاهلية. ط2، مؤسسة الرسالة، بيروت: 23.

الأول: (التساؤل) عنصرا يراه مناسبا أكثر وهو: (إعلان خبر الرحيل).[1]
ويضيف عنصرا خامسا وهو: (موقف الشاعرمن الظعائن المتحملة).[2]
وإذا كانت مقدمة الظعن قد احتلت حيّزا كبيرا في قصائد الشعراء الجاهليين، فإنّها تشكّل نسبة ضئيلة في قصائد الشعراء الأمويين بالمقارنة مع نظيرتها الجاهلية[3]

وقد تخلّى الشعراء في هذا العصر عن الوصف المفصّل للمشاهد التي تميّزت بها مقدمة الظعن، وتراوحت هذه المقدمة عندهم بين الطول والقصر، ولكنّ أغلبهم مال بها نحو الاقتصاد ،وتوليد المعاني الجديدة، التي تناسب ذوقهم الفني الجديد، ويظهر ذلك من خلال إعطائهم دلالات جديدة لمضمون هذه الظعائن، ولم يتمكّن بعض الشعراء من تجاوز الموروث الشعري تجاوزا جذريا، وخاصة في التزامهم بعض الرموز الجمالية مثل"الغراب" .الذي رمزوا به للشؤم والخراب والفراق، وقد استعمله جرير[4] للدلالة نفسها، فكانت تجربته الشعرية في هذا الصدد تحت هيمنة القصيدة الجاهلية، ودلالاتها الفنية والجمالية، لأنّه كان في اعتقاد العرب الجاهليين سن نعب الغراب نذير شؤم وهو عندهم «رمز شهمل» وليس رمزاً فرديا كما كان في اعتقادهم أن الهامة نذير شؤم أيضا لأنها لا تكف عن صياحها المشؤوم:" اسقوني... اسقوني"[5] حتى يدرك ثأر المقتول ،

---

(1) رومية ،وهب – قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي: 97.
(2)المرجع نفسه: 97
(3) عطوان – مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي: 137- 148.
(4)جرير- ديوانه: 136" إنّ الغراب بما كرهت لمولع   بنوى الأحبّة دائم التشجاح"
(5) البطل، علي 1980- الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري. ط1 دار الأندلس، بيروت ، لبنان: 217.

وتلك رواسب طقسية من معتقدات كانت سائدة قبل مجيء الإسلام، ولم يستعمل الشعراء الأمويون هذه الرموز ليظهروا تمسكهم بالقيم الجاهلية، وما سادها من معتقدات ، وإنّما كانت تأتي عفو الخاطر، ولعلّهم قصدوا من إدراجها ضمن أشعارهم إلى الاستفادة من عناصر التراث الشعري الجاهلي ، وما تضمنه من رموز شعرية عربية، وكان هدفهم من وراء ذلك كله" إغناء التجربة الشعرية ، وإعطاء القصيدة مجالاً أرحب، وفضاء أكثر اتساعا، ولا يخلو الأمرمن قضية "تداخل النصوص"، فانتشار النصوص الجاهلية، وروايتها من طرف الشعراء والرواة في العهد الأموي، وإنشادها في المجالس والأندية ، كلّ ذلك قد أسهم في تسرّبها، أو تسرب عناصر منها إلى النصوص الأموية بطريق مباشر أو غير مباشر، وهذا التداخل بين النصوص دليل على الأصالة الأدبية ·التي تمتعت بها المرحلة الأموية ، ومن بوادر التجديد والتطور في هذه المقدمات ما جاء به عبيد الله بن قيس الرقيات الذي خط__ خطوة هامة في مقدمة الرحلة، فتجاوز بےا ميدان البر إلى ميدان جديد لم يخض فيه·الشعراء قبل، إنّه ميدان "الرحلة النهرية"، وذلك ما صدّر به مدحته في عبد العزيز ةن مروان، يقول:[1] (من مجزوء الوافر)

لَحَيٌّ من أميّة ليس في أخلاقهم رَنَقُ

يكون لخابط المعرو ف في واديهم ورقُ

أحبّ إليّ من قومٍ إذا ما أصبحوا نَعَقُوا

غدوا من دورج الكرُو ن حيث سفينهم حزقُ

كما يغدو نشاص منْ سحَابِ الصَّيف منفلق

---

(1) الرقيات- ديوانه : 158- 159.

فلمّا أنْ عَلونَ النِيل والريّاتَ تَخْتَفِقُ
رأيتُ الجَوْهَرَ الحَكَمِيَّ، والدّيبَاجَ يأتلِقُ
وخزُّ السُّوسِ والإضْرِيجُ فَصَّلَ بَيْنَهُ السَّرَقُ
وخمل الأرْجُوانِ على السَّفِينِ كأنّه العَلَقُ

أما في العصر العباسي الأول فقد تخفف الشعراء من هذا التقليد الفني، واستعاضوا عنه بعناصر أخرى، تتناسب وطبيعة العصر، والملاحظ أنه لم يرد في ديوان بشار على كبره إلاّ مقدمة واحدة، وصف فيها الظعن، ومع ذلك لم يستكمل خصائصها الفنية التقليدية، والقصيدة التي قدّم لها بوصف الظعن في هجاء حماد عجرد، يقول فيها:[1] (من الوافر)

أأبجر هل لهذا اللّيل صبحُ؟ وهل بوصال من أحببت نصحُ؟
أأبجر قد هويت فلا تلمني على كبدي من الهجران قرحُ
جرى دمعي فأخبر عن ضميرٍ كجاري المسك دلّ عليه نفحُ
كأني يوم سار بنو يزيدٍ يؤمّ دليلهم بُصْرَى وينحُو
خرجت بنشوة من بيت رأسٍ تدور بهامتي والطّرف طمحُ
أسائل: أين سار بنو يزيدٍ؟ وعندي منهم الخبر المصحُ
أأبجر هل ترى بالنّقب عيرا تميل كأنّها سلم وطلحُ
خرجن على النّقا متواتراتٍ نواعب في السّراب لهنّ شبحُ

(1) بشار - ديوانه: 2/145- 146.

هنا يخاطب صاحبه" أبجر" لأنّه أقرب الناس إليه، ويسأله في حزنه إذا كانت له نهاية، وهل يعقبه الفرح والبهجة بوصال حبيبته، وهو يطلب النّصح للتغلّب على هذا الكمد والألم، وقد استطاع أن يعطي صورة"درامية" حزينة لحالته النفسية، فهو يشعرنا بالاغتراب والوحدة بعد رحيل أحبابه من بني يزيد. وهو حين يكرر السؤال لأبجر إنّما يتوقع منه إجابة تبعث في نفسه الأمل بعودتهم، أو عدم اختفائهم، وهو أقل ما يرغب فيه، ويشير بشار إلى الغرض من تساؤله فيقول إنه أراد أن يداري ألمه ويخفف من حدّة حزنه، فلديه الخبر اليقين برحيلهم، وقد خرجت أظعانهم متواترات تتبع بعضها إلى أن اختفت في السّراب.

أما مقدمات الظعن عند أبي نواس فلا يلتزم فيها تلك العناصر التقليدية وهو يتجاوز كل المقاييس التي سار عليها القدماء، فيتحول هذا اللّون من المقدمات عنده إلى وصف رحلته هو، خاصة في أرجوزته في مدح الفضل بن الربيع، يقول :[1] (من مجزوء الرجز)

وبلـــدة فيـــها زورْ	صـعـراء تـخطى في صعـرْ
مرت، إذا الذئب اقـتـفـرْ	بـهـا مـن الـقـوم الأثـرْ
كان لـه مـن الجـزرْ	كـلّ جنيـن مـا اشتكـرْ
ولا تعـالاه شعـرْ	مَيْتُ النَسَا، حيُّ الشّفَرْ
عَسَفْتُهَا علـى خـطـرْ	وغُـررٍ مـن الغُـررْ
ببازل حـين فَطَـرْ	يـهـزّه جـنّ الأشـرْ

(1) أبو نواس - ديوانه: 438- 439.

لا متشكٍ مِن سدرْ ولا قريب من خورْ

كأنّه بعد الضَمرْ وبعد ماجال الضُفُرْ

وراح فيءَ فحسرْ جأت رباع المثَغرْ

يحدو بحقبٍ كالأكرْ ترى بأثباج القُصُرْ

فهو يصورّ في رحلته هذه ما قطعه من مفاوز وقفار، وما شاهده من صراع بين الحيوانات بعضها يفتك ببعضها الآخر، ثم ينتقل إلى وصف ناقته النجيبة القوية وهي تتجاوز الأراضي الموحشة وتطوي البيد طيًا. ويشبهها بحمار الوحش الذي قضى أيام الربيع وأتنه بين الأعشاب وماء الغدير، تتمتع بنعمة الطبيعة، والأمان، ومع انفضاء الربيع وانقضاء نعيمه، هرب من حرارة الصيف وجفاف الأرض والماء، وانطلق هذا الحمار الوحشي يوجّه أتنه إلى نبع ماء، وما كاد هذا السرب يستعد للورد حتى فاجأه الصائد بسهامه التي أخطأته، وانطلق هذا السرب ثانية يبحث عن الأمان. وفي هذه الصورة"الدرامية" يعكس أبو نواس واقعا اجتماعيا وسياسيا يقوم على الصراع والتناقض، فهذه الرحلة التي يصفها أبو نواس قد تكون متخيّلة ولكنّها توحي بالاغتراب الذي كان يشعر به في ظل الظروف المحيطة به. وهو يرمز بالناقة إلى إرادته القوية وعزيمته التي لا تلويها صروف الدهر.

والحديث في هذه المقدمة أن أبا نواس لم يصوّر ظعائن مرتحلات، ولم يتتبع المواقف التي سار عليها القدماء ، بل صوّر رحلته هو، ووصف معاناته بمهارة. وقد ضمّن هذه المقدمة رؤيته وموقفه من العلاقات الاجتماعية السائدة، كما ضمّنها جزءا من حاله النفسية.

ولأبي نواس مقطوعة في أربعة أبيات تحدّث فيها عن القافلة والرحلة، يقول:[1] (من الطويل)

وسيّارة ضلّت عن القصد بعدما   تَرادَ فهم أفق من اللّيل مظلمُ

فأصغوا إلى صوت، ونحن عصابة   وفينا فتى من سكره يترنّمُ

فلاحت لهم منّا علي النأي قهوة   كأنّ سناها ضوء نار تضرّمُ

إذا ما حسوناها أقاموا مكانهم   وإن مزجت حثّوا الركابَ ويمّموا

في هذه الأبيات تبدو صورة القافلة التائهة، والخمرة المرشدة، وقد جاء في "نهاية الأرب" " أنّ الحسين بن الضحاك قال: كنت مع أبي نواس عام حج فسمع صبيا يقرأ: "يكاد البرق يخطف أبصارهم كلّما أضاء لهم مشوا فيه وإذا أظلم عليهم قاموا." فقال أبو نواس: في مثل هذا يجيء للخمر صفة حسنة، ففكر ساعة ثم انشدني: وسيارة ضلت... إلخ... قال: فحدثت بهذا الحديث محمد بن الحسين فقال: لا ولا كرامة ما سرقه من القرآن، ولكن من قول الشاعر: (من الطويل)

وليل بهيم كلّما قلت غوّرت   كواكبه عادت لنا تتذيّل

به الركب أيّما أومض البرق يمّموا   وإن لم يلح فالقوم بالسّير جهّل"[2]

تكادهذه الروايةتوهمنا بميل أبي نواس إلى اقتباس الصور وصياغتها صياغة جديدةتتناسب وطموحه الفني، ولكنّنا إذا حاولنا أن ندقق مدى

(1) أبو نواس- ديوانه: 45.

(2) النويري. شهاب ادين 1925- نهاية الأرب في فنون: الأدب. مطبعة دارالكبت. المصرية: 4/ 98.

مقاربة هذه الصور بعضها لبعضها الآخر نجد أنّها مختلفة من حيث الدّلالة، ولعلّنا لانخطئ إذا قلنا: إن أبا نواس ينطلق في تركيب صوره من هاجس نفسي وفكري خاص، وقد يكون اتكاؤه على الموروث ليس بهدف التكرار وإنّما يهدف التجديد على مستوى الصورة والرؤية والموقف.

وموقفه من ذكر الظعن يوضحه في هذه المقدمة:[1] (من المنسرح)

لا تبك للذاهبين في الظّعـــن	ولا تقف بالمطيّ في الدّمـــن
وعج بنا نصطبح معتّقـــة	من كفّ ظبي يسقيكها، فطن
تخبر عن طيبه محاسنـــه	مكّحل ناظريه بـالفتـــن

فهو يدعو صاحبه إلى عدم البكاء عن الظعائن الراحلات لأنّ هذا يولّد في نفسه الغم والحزن، ويدعوه إلى عدم الوقوف بالأطلال، والدّمن، لأنّها رمز الفناء والدمار، بل يشجعه على اللّذات والفرح ويحرّضه على تخطي الحزن والألم.

وفي قصيدة أخرى يقول أبو نواس:[2] (من الوافر)

أحبّ إليّ من وخد المطايـــا	بموماة يتيه بها الظليـــمُ
ومن نعت الدّيار، ووصف ربع	تلوحُ به على القدم الرســومُ
رياض بالشّقائق مونفـــات	تكنّف نبتها نور عميـــمُ
كأنّ بها الأقاحي حين تضحى	عليها الشّمس طالعة نجـومُ
ومجلس فتية طابوا، وطابت	مجالسهم، وطاب بها النعيـمُ
تدار عليهم فيها عقـــار	معتّقةٌ بها يصبوا الحليـــمُ

(1) أبونواس- ديوانه: 133

(2) المصدر نفسه: 187.

فالشاعر لا يرغب في ركوب المطايا والرحيل في الصحراء القاحلة حيث لا ماء ولا شجر، وأيّ عيش في فلاة يخطف في حواشيها السراب؟ ويتيه بها الظليم وهي بيئته الخاصة؟ ، وهو لا يرغب في وصف الأطلال، وآثار الديار بعد رحيل أهلها عنها لأنّها توحي له بعجلة الزمن المسرعة وتوحي له بالموت الذي يترصده كلّ حين، فهو يريد أن يفلت من قبضة الزمن إلى أجواء الفرح والحياة حيث الحدائق الغنّاء ومجالس اللهو والشراب تلك هي الجواء المفضلة بالنسبة إليه، فمن خلالها يحقق ذاته وينتصر على الرعب، وعلى ما يتنافى ومزاجه النفسي وموقفه الفكري.

هكذا يتمرّد أبونواس على تقاليد القصيدة العربية المركبة سواء تلك التي تبدأ بذكر الأطلال أو الغزل أو الظعن، وهو يأتي على ذكر هذه الخصائص الفنية من أجل إعلان موقفه ورؤيته للعالم، وهو يصرّح في كثير من قصائده بتجاوز هذه العناصر الفنية التقليدية في القصيدة العربية.

أما مسلم بن الوليد فقد تخفّف من مقدمة الظعن، فلم يرد في ديوانه سوى مقدمتين ذكر فيهما الظعائن، وتجاوز فيهما العناصر الأساسية التي التزمها القدماء، وأسهب في الحديث عن أثر هذا الرحيل في نفسه، وما أثاره فيها من مشاعر الحزن والشعور بالغربة، ويتجلى هذا في مدحته "لبني جبريل" التي استهلها بذكر الظعائن، وما سببته له من ألم وشعور بالضياع.

يقول: :[1] (من الكامل)

هلاّ بكيت ظعائنا وحمـــولا ترك الفـؤاد فراقـهم مخبـــولا

أمّا الخليط فزائلون لفـرقـــة فـمتى تراهم راجعين قـفـــولا ؟

أتبعتهم عين الرقيب مخالســا لحـظا كـما نظر الأسير كـــليلا

تالله ماجهل السّرور ولا الكـــرى أنّ الفـراق مـن اللّقـاء أديـــلا

فـــإذا زجـرت القلب زاد وجيبـــه وإذا حبسـت الدّمـع فاض همولا

وإذا كتمت جوى الأسى بعث الهوى نـفسا يكـون عـلى الضّمير دليلا

واهًا لأيّـام الصّبا وزمـانـــه لوكان أسعف بالمقـام قليـــلا

سَلْ عيشَ دهرٍ قد مـضَـتْ أيّامــه هــل يـستطيع إلى الرجوع سبيــلا

يرى " فـؤاد ترزي" أن "مـسلما" كـان شاعـرا مـقلّدا يقـول: تحسّ كـأنّك تستمع إلى شاعر من شعراء بني أميه يتحدّث عن فراق الظعائن ووداع الخليط، ومـــا يرافق ذلك من جـــوى في النفس، واضطراب في القلب وتبجس في العين. ":[2] ولا يبرهن على أثر هذا التقليد، وقضية الإحساس بالتقليد للموروث الشعري الأموي التي يستند إليها في حكمة النقدي هذا ، ليست مقيـاسا نقديا ، فإذا كـان مسلم بن الوليد استعمل مقدمة الظعن كغيرها من المقدمات فهذا لا يعني أنّه لم يتجاوز صورة الظعن الأموية، صحيح أنّه استغل عنصر الحديث عن الظعن كتقليد فني عريق في بناء القصيدة العربية، ولكنّه استطاع أن يطوّعه لروح العصر ويعطيه

(1) مسلم- ديواه: 53، 54، 55.

(2) ترزى فؤاد حنا 1961- مسلم بن الوليد. دار الكتاب، بيروت: 180.

أبعادا ودلالات تنسجم وطبيعته النفسية وتعبّر عن موقفه الفكري ورؤيته للوجود. فرحلة الظعن في هذه القصيدة يرمز بها إلى شبابه المولى، وإلى مرحلة من مراحل العمر عزيزة على فؤاده، لأنّها توحي بالنشاط والحيوية والمغامرة، فهو يبكي ماضيه السعيد الذي انفلت ولم يستطع القبض عليه، يقول مصرّحا بذلك بعد أن ضاق بالترميز:"واها لأيام الصّبا وزمانه، لوكان أسعف بالمقام قليلا..." إلخ.

وقد أكثر من استعمال المحسنات البديعية وابتعد عن غريب الألفاظ وحوشيها، وبهذا التشكيل اللغوي استطاع أن يبدع في مجال الصّور والإيقاع الداخلي؛ أقصد الموسيقى الشعرية التي تقوم على اختيار الكلمات وترتيبها، والمؤامة بين الكلمات والمعاني التي تدلّ عليها، هذا إلى جانب عناصر إيقاعية أخرى تتميز بها القصيدة العربية. يرى شوقي ضيف أنّ موسيقى الشّعر لم يضبط منها إلاّ ظاهرها، وهو ما تضبطه قواعد علمي العروض والقوافي. ووراء هذه الموسيقى الظاهرة موسيقى خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته، وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات، وبهذه الموسيقى يتفاضل الشعراء، وقد اهتم العباسيون بهذه الجوانب اهتماما كبيرا[1] وهو هنا يتحدث عن قضية الإختيار والتركيب التي قال بها الأسلوبيون المعاصرون.

وقد تخفّف أبو تمام من التقاليد الفنية القديمة في وصف الظعن فلم يُعْن بتصوير مشاهد التحمّل والارتحال وسير القافلة في الصحراء، ويعود تجاوزه للعناصر الأساسية في مقدمة الظعن إلى طبيعة العصر العباسي

(1) ضيف، شوقي 1976- الفن ومذاهبه في الشعر العربي. ط9، دار المعارف، مصر: 79- 80.

الأول، وما شاع فيه من ألوان حضارية في مختلف ميادين الحياة، وامتد تأثير هذا التطور الحضاري إلى الأدب عامة والشعر منه خاصة، وإذا كان أبو تمام قد استعمل مقدمات الظعن كعنصر تقليدي في بناء القصيدة العربية المركبة، فإنه كان يركز على لحظة الوداع والفراق وما تثيره في نفسه من شجون وأحزان، ولعلّها من أقسى اللحظات الإنسانية، وأشدّها تأثيرا على الراحل والمقيم، وخاصة إذا كان أحد الطرفين في مستوى حساسية أبي تمام، واستمع إليه وهو يفتتح في مدح "حبيش بن المعافى"، يقول:[1] (من الطويل)

نُسائلها أيّ المواطن حَلّتِ ... وأيُّ ديارٍ أوطنتْهَا وَأيّتِ؟

وماذا عليها لوْ أشَارَتْ فَوَدَّعَتِ ... إلينا بأطرافِ البنان وَأوْمَتِ؟

وما كان إلاّ أن تولّت بها النّوى ... فولّى عزاء القلب لَمّاتولّتِ

فأمّا عيون العاشقين فأسخنتْ ... وأمّا عيون الشّامتين فقرّتِ

ولّما دعاني البين ولّيت إذْ دَعَا ... ولّما دعاها طاوعته ولبّتِ

فلم أر مثلي كان أوفى بذمّةٍ ... ولا مثلها لم ترع عهدي وذمّتِي

وقال أيضا:

لئن ظمئت أجفان عيني إلى البكا ... لقد شربت عيني دَمًا فتروّتِ

عليها سلام الله أنّى استقلّتِ ... وأنّى استقرّت دارها واطمأنّتِ

فهو يصورّ أثر فراق حبيبته في نفسه، ويتساءل عن المكان الذي ظعنتْ

(1) أبو تمام – ديوانه : 1/ 304- 307.

إليه؛ بعد أن غادرت ولم تودّع، ولا يشير أبو تمام إلى الظروف المحيطة بها والتي منعتها من وداعه ساعة رحيلها، لكنّه يفيض في وصف مشاعره لحظة الفراق، فهو وفي لعهدها وإن قست عليه وخانت عهده، يبكي لفراقها بدموع سخية، وإذا جف دمعه فلا يبخل عليها بدمه، وهو هنا يعبّر عن تأثره العميق بهذا الموقف الصعب، ويبلغ به التسامح إلى الدعاء لها بالتوفيق في رحلتها وإقامتها.

وقد استعان أبو تمام على تجسيد لحظة الفراق هذه بصور شعرية نأى بها عن التعقيد ، فجاءت ضمن أسلوب سهل وواضح، ولم يلجأ إلى ألوان البديع المختلفة التي أشتهر بها إلاّ نادرا، ذلك أنّه طابق بين عيون العاشقين " أسخنت" وعيون الشامتين "فقرّت" وطابق بين نفوره من الفراق ومطاوعتها له، ووفائه لها وخيانتها له، وطابق بين الظمأ والشرب وبين استقلت واستقرت، وقد استغلّ هذه الطاقة اللغوية في توصيل صورة الفراق بكلّ ما يعتمل فيها من شجن وعتاب. وثنائيات ضدية.

وقد طوّر أبو تمام في أسلوب مقدمة الظعن حسب رؤيته الخاصة، وأخصّ لحظة الوداع وأثر الفراق في نفسه بقسط كبير من مقدماته مما دفع صاحب (الموازنة) إلى إفراد فصل "لذكره الفراق والوداع والترّحل عن الديار والبكاء على الظاعنين "[1]، وهو يحمّل هذه المقدمات دلالات تناسب قصده، فتارة يكون الفراق والموت عنده سواء لما يحدثه كلّ منهما في نفس الإنسان من أسى، وما يتركه من ألم وحزن، يقول: [2] من مجزوء الكامل)

(1) الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر 1961- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري. تحقيق السيد أحمد صقر، طبع دار المعارف، مصر 5/2.
(2) المصدر نفسه: 2/ 55.

المَوْتُ عندي والفـــــرا | قُ كلاهُمَا لا يُطَـــاقُ
يتعاونان على النّـفــو | س فذا الحمام وذا السِّيَاقُ
لو لم يكن هـذا كـــذا | مَاقيـل: مـوتٌ أو فِـراَق

وتارة يكون الفراق لحظة احتضار الشاعر، يقول: [1] (من الكامل)

قالوا: الرّحيل، فما شككت بأنّها | نفسي عن الدّنيا تريد رحيـلا.

ومقدمات أبي تمام التي تستحضر الموضوع القديم في جزء منها إلاّ أنه أعطاها دلالات جديدة وعالجها بأساليب فنية تجاوز فيها الأنماط المألوفة في القصيدة العربية الجاهلية و الأموية ، وتوسّع في استعمال أدوات البديع ، وماتتضمنه من معان وصور ودلالات،،وقد استطاع أن يقبض على زمام اللغة ويوظفها توظيفا جماليا، ويشكل منها صورا شعرية تزخر بالفن والجمال، يقول في مقدمة قصيدته اللامية في مدح "نوح بن عمرو السّكسكيّ": [2] (من الكامل)

يومَ الفراَقِ لقدْ خُلِقْتَ طَوِيـــلاً | لم تُبْقِ لي جَلَدا ولا مَعْقُـــولاً
لو حارَ مُرْتَادُ المنيّة لـم يـــردْ | إلاّ الفراق على النفوس دليـــلاً
قالوا: الرحيل، فما شكَكْت بأنّهَا | نفسي عن الدنيا تريد رحيـــلاً
الصّبرُ أجمل غير أن تلـــدّدا | في الحبّ أحرى أن يكون جميـلاً
أتظنّني أجد السّبيل إلى العـزا | وجد الحِمَامُ إذاً إليّ سَبِيـــــلاً

(1) الآمدي- الموازنة بين شعر أبي تمام وشعر البحتري: 52/2.
(2) أبو تمام- ديوانه : 3/ 66.

هكذا لوعة الفراق، وهذا أثره في نفس أبي تمام، الشاعر الحسّاس، والخبير بوصف الحال الإنسانية، وهي في أحلك اللحظات وأصعبها، فلحظة الفراق تتفجّر عندها كلّ المشاعر الرقيقة الشفافة، يمّحي فيها الحقد، وتنمو المحبة والتعلّق بالآخر، تنبعث فيها الذكريات الخوالي والشوق والحنين. فلحظة مثل هذه لا يوايزها سوى لحظة الموت كما عبّر عنها شاعرنا الأصيل.

د- *مقدمة الشّيب والشّباب:*

جاءت هذه المقدمات زاخرة بتصوير الوجدان، ناطقة بالعبرة في مأساة الزمن وفعله بالإنسان، ففي المقدمات يبكي الشاعر شبابه، ويناجيه بحسرة ولوعة، وفيها يعزّي نفسه بذلك الماضي السّعيد، وما يحتويه من قوة وطموح وتحدّ وفروسية وتفتح على الحياة، واقبال علي لذّتها ومتعها.

إن طبيعة الموقف الذاتي المفعم بشهوة الحياة، يفرض على الشاعر الهرب، من فعل الزّمن التدميري إلى عالم الذكريات، أو عالم الحلم وما يحمل بين طيّاته من فرح ولذّة، ويكون هذا الهرب عادة من الكبر والعجز والضعف، إنه الهرب من اليأس والموت إلى الحيوية والانطلاق.

وتكشل ظاهرة مقدمة الشيب والشباب جانبا هاما في القصيدة العربية المركبة، وقد وردت في بعض قصائد الشعراء الجاهليين بأسلوب قصصي، وسجّل الشعراء من خلال ذلك أحداثا مختلفة ومتنوعة، فهم يتحدثون عن الشّباب، وما يوحي به من دلالات، والماضي وما يتعلّق به من مواقف، ثم يتحدثون عن الشيخوخة وفعلها في نفوسهم، وهم يربطون أحاديثهم بعالم المرأة والغزل، ويعرجون على ما في ذلك من معاناة، ويكاد يجمع

القدماء على أنّ أولّ من ابتكرهذا اللون من المقدمات، هو الشاعر الجاهلي عمرو بن قميئة[1] ثمّ تداولها الشعراء من بعده، ومن الشعراء الجاهليين الذين تحدثوا في مقدمات قصائدهم عن الشيب والشباب: سلامة بن جندل[2]، وعلقمة الفحل[3]، والأعشى[4]، وقد استطاع هؤلاء أن يجسدوا في مقدماتهم صراع الإنسان المستمر مع الزمن ومع الطبيعة، وإذاكان هؤلاء الشعراء يصوّرون تجاربهم الذاتية (الفردية)، فممّا لا شك فيه أنّ هذه التجارب تتضمن تعبيرا عن تجارب إنسانية، بمعنى أن تجاربهم يمكن أن يعانيها أيّ إنسان يعيش مرحلة الشيخوخة، ويحس بوطأتها، وماتوحي به من قرب نهايته.

لقد ظلّت حركات التجديد الشعرية اللاحقة في تفاعل دائم مع الشعر الجاهلي، ومن خلال هذا التفاعل الجدلي بين الموروث الشعري الجاهلي وبين حركات التجديد في العصور اللاحقة، تمكنت القصيدة العربية من الاستمرار والعطاء الإبداعي، واستطاعت أن تتجاوز حدود التقليد والنسخ إلى آفاق أرحب وأغنى فنيا وجماليا ،وفي غمرة هذا التفاعل والتحولّ شهدت مقدمة الشيب والشباب تطوّرا فنيا ملحوظا في العهد ين الإسلامي والأموي، فظهرت فيها قيم جديدة وصور مغايرة لما كانت عليه في السابق، وكان تأثير القرآن في الجوانب الفنية للقصيدة العربية وأساليبها تأثيرا كبيرا، ولكنّه لم يبلغ الحد الذي يغيّر في بناء القصيدة العربية

---

(1) المرتضى- أمالي المرتضى: 45/1. وحماسة أبي تمام: 3/ 136.
(2) الضبي- المفضليات (ق22): 119- 124
(3) السقا- مختار الشعر العربي: 418.
(4) الأعشى- ديوانه: 22، 33، 34، 39...

جذريا ، وذلك لأن القصيدة العربية الموروثة من العهد الجاهلي، ظلّت تمارس هيمنتها ، فاحتلت بذلك مكانة مرموقة عند النقاد المحافظين واللغويين والنحاة، ولم يستطع الشعراء الإسلاميون [1] الانفلات من الخصائص الفنية التي تميّزت بها القصيدة العربية في السابق، وأهم هذه الخصائص وحدة القافية، والوزن الواحد في القصيدة ، وهناك عدة أسباب وعوامل أسهمت في استمرار هذا البناء الفني للقصيدة العربية، وكانت مقدمة الشيب والشباب من بين القضايا التي استمرت في بناء القصيدة المركبة، ولكنّها ظهرت في القصيدة الإسلامية والأموية بصورة متطوّرة من ناحية الرؤية إلى الكون والحياة، وتمّ ذلك بفضل المشروع الحضاري الإسلامي الذي غيّر كثيرا من المفهومات والقيم التي كانت سائدة في الجاهلية.

وكان الشعراء الأمويون يحتفلون بأساليب هذه المقدمة وطرق آدائها ، فاكتسبت بذلك غنى وثراء في قصائدهم، وكانت تعبيرا جماليا عن تجربة إنسانية يتّحد فيها الذاتي بالموضوعي، والخاص بالعام، ومن هنا جاءت هذه المقدمة محكمة البناء ، غنية بالأفكار والدلالات، معبّرة عن رؤية للعالم، وإذا كانت بعض أساليب هذه المقدمة مشتركة بين الشعراء في العهد الأموي، فهذا شيء طبيعي مادامت البيئة الاجتماعية والظروف التاريخية- المادية والمعنوية-، التي يعيشون ضمنها تتشابه في مستويات عدة، بغض النظر عن الخصوصيات الفردية، والمميزات الشخصية، فلا

---

(1) الجعدي، النابغة 1964- ديوانه. منشورات المكتب الإسلامي، دمشق: 100.



غرابة إذا من وجود بعض التشابه في مقدمات شعراء هذه المرحلة.[1] وهذا التشابه هو ضرب من تداخل النصوص أو "التناص"، حسب الدراسات النقدية المعاصرة.

ومهما يكن، فقد حاول الشعراء الأمويون أن ينهضوا بمقدمة الشيب والشباب فطوّروا في بعض جوانبها، وأمدوها بأسباب الحياة، ووسّعوا في مدلولاتها، فأكسبوها أبعادا سياسية واجتماعية ونفسية، واتكأ بعضهم على أساليب القدماء في تناول بعض صور الشيخوخة، فكانت استفادتهم من الموروث تنّم عن ذوق رفيع، وفهم دقيق لماهية الشّعر، ومن هنا كان هذا التميز في الرؤية الشعرية المغايرة للمروث الشعري الجاهلي، الذي طرح بدوره مفاهيم أثبتت وجودها في البنية الثقافية في العصرالأموي، واستفاد منها شعراء العصر الأموي، وطوّروها بما يتلاءم وطبيعة العصر.

أما في العصر العباسي الأول فقد تخفف الشعراء من الابتداء بذكر الشيب الشباب في مقدمات قصائدهم، فلم تظهر هذه المقدمات إلاّ عند مجموعة قليلة من الشعراء ولكن بتناول يختلف إلى حدّ ما عن تناو ل الشعراء الجاهليين والأمويين لها، ومن خلال هذه المقدمات سجلوا نظراتهم

(1) الفرزدق- ديوانه: 51- 53، 53، 78، 89، 286.

والأخطل ، أبو مالك غياث بن عوث التغلبي 1970- شعر الأخطل. صنعة السكري، وروايته عن أبي جعفر محمد بن حبيب. تحقيق فخر الدين قباوة. دار الأصمعي بحلب: 88.

العميقة في الزّمان، وفي العلاقات الاجتماعية وفي النفس الإنسانية.
يقول أبو حيّة النميري يرثي شبابه: [1] (من الوافر)

ترحّلَ بالشّبابِ الشّيبُ عنّـا فليت الشّيبُ كان به الرّحيلُ
وقد كان الشّبابُ لنا خليـلاً فقد قضّى مآربَهُ الخليلُ
لَعَمْرُ أبي، الشّبابُ لقدْ تَولّى حميداً ما يرادُ به بديلُ
إذِ الأيّامُ مقبلةٌ علينَـا وظلّ أراكَةِ الدّنْيَا ظَليلُ

وأبو حيّة كان من الشعراء الذين عاشواجزءاً من حياتهم في العهد الأموي والجزء الآخر في العهد العباسي، وشاهد عن كبث ذلك الصّراع السياسي المرير بين الأحزاب والمذاهب والتيارات السياسية الإسلامية، وقد حاول في هذه الأبيات أن يجسّد نقمته على مرحلة الشيخوخة، وما تتميز به من ذبول ، وضعف، ولعلّه يبطّن حديثه عن الشّباب بالتلميح إلى العهد الأموي الذي قضى فيه مرحلة رائعة من عمره، بمعنى أنه يحمّل حديثه عن الشّباب أبعادا سياسية، يبدي فيها الرضى عن الماضي والتمرّد على الحاضر.

ولأبي حيّة مقطعات[2] وقصائد[3] بكى فيها شبابه، وأفصح فيها عن حرمانه من المرأة وشعوره العميق بقساوة الدّهر وإحساسه بفجيعة الموت، الذي كان يشكّل قلقًا مستمراً في مقدمات الشّيب والشباب.

وتبدو صورة ابن هرمة كئيبة وهو يعزّي نفسه بذكريات الشّباب، لأن الشيخوخة ذهبت بحيويته، وحرمته من مغامرات الفتوة، والفروسية، يقول

---

(1) أمالي المرتضى: 1/ 444- 445.
(2) الجاحظ - الحيوان: 4/ 337، والبحتري- حماسة البحتري: 197.
(3)أمالي المرتضى: 1/ 445.

ناعيا شبابه :[1] (من البسيط)

في الشيب زجر له لو كان ينزجر   وبالغٌ منه لولا أنّه حَجَـــرُ

ابيضٌ واحمرٌ من فوديْه وارتجعتْ   جلية الصُبْحِ ما قد أغفل السحرُ

وللفتى مهلة في الحبِّ واسعــةٌ   مالم يمت في نواحي رأسه الشّعْرُ

قالتْ: مَشِيبٌ وعشقٌ رحت بينهمَا   وذاك فِــي ذا ذنـب لَـيْسَ يُغْتَفَرُ

ويرى ابن هرمة أنّ لكلّ مرحلة من عمر الإسنان ما يناسبها من سلوك، وهو هنا ينطلق من جملة قيم أخلاقية واجتماعية لا يجوز لعاقل أن يشذّ عليها. وهو هنا يؤكد أعرافا اجتماعية تضبط حياة الإنسان وفق نظام.

وأما الشاعر مطيع بن إياس فله في الحديث عن الشّيب والشباب أبيات استطاع أن ينفذ إلى أعماق النفس الإنسانية من خلالها، يقول:[2] (من المنسرح)

إنّي لباكٍ على الشباب ومــا   أعرفُ من سرّتي ومـن طَرَبِــي

ومن تَصَابِيَ إن صَبَوْتُ ومِـــنْ   نَارِي إذا مَا اسْتعرَتْ في لهبِي

أبْكِي خليلاً وَلَّى ببهجتِـــهِ   بانَ بأثوابِ جِـدةٍ قُشُـــبِ

كان صفيي دون الصفي وذا الألفـــة مني في الودّ والحـــدبِ

كان خليلي على الزمان فـــإنْ   رابَ بِريبِ أبي فلم يَـــربِ

كان إذا نمتُ قال: قُمْ، فــإذَا   قُمْتُ سَمَابِي لأعـظَم الرُتَـــبِ

---

(1) ابن هرمة- ديوانه: 118.

(2) حماسة البحتري: 190.

وكان أُنسي إِذَا فَزِعْتُ لَـــهُ وكان حِصْني في شدّةِ الكـرَبِ

وَيحكَ يَا دَهْرُ كيفَ جِئْتَ بِمــا أكْرَهُ جهراً عليَّ من كَثَــبِ؟

شَوّهْتَنِي بعد منظر حســنٍ كأنّ فيه سبائِكَ الذّهَــبِ

فهو ينوح على شبابه بما فيه من مسرات وأفراح، وتتدفق شاعرية "مطيع" في هذا الموقف، فيجسّد صورة شبابه في شخص عزيز على نفسه، ويتميّز بالنبل وجمال الطالع والوفاء والمحبة والإخلاص، وهذه أهم القيم والفضائل التي يتصف بها خليله، فكيف لا يبكيه وقد ولّى ولم يعد؟ واستعاضه الدّهر عنه شيبا، فشوّه منظره، وأحزنه. ويتميّز مطيع من الشعراء السابقين في تناول موضوع الشّيب والشباب ببراعة في استعمال فنّيات التعبير عن التجربة الشعرية، وبهذا استطاع أن يطوّر في صيغ الأداء، نتيجة لاستيعابه الجمالي للواقع، وللممارسة الاجتماعية في عصره.

ولأشجع السّلمي صور مأساوية في حديثه عن الشّيب والشباب، ففي مقدمة قصيدته في مدح" الفضل بن الربيع" يقول[1] (من الكامل)

غَلَبَ الرُّقادُ على جفون المُسَهّـدِ وغَـرِقْتُ فـي سهر وليـلٍ سَرْمَـدِ

قَدْ جَدَّ بِي سَهَرٌ فلم أرْقُـدْ لَـهُ والنـومُ يَلْـعَبُ فـي جفونِ الرُّقـدِ

ولَطَالَمَا سَهِرَتْ بِحُبِّي أعْيُـنٌ أهْـدِي السُّهَادَ لها ولَمّا أسْهَـدِ

أيّامَ أرْعَى في رياضِ بطالـةٍ وَرْدَ الصِّبَا منـها الـذي لم يُورَدِ

(1) الصولي- الأوراق، قسم أخبار الشعراء: 95. أشجع السّلمي- ديوانه: 201- 202.

لهوٌ يُسَاعِدُهُ الشبابُ ولـم أجـدْ   بعد الشبيبةِ في الهَوَى من مُسْعِدِ

ما الدّهر إلاّ النّاشـئان تَـوَالِيَـا   يـومٌ يـروحُ لـنـا ويـومٌ يَغْتَـدِي

فالأمْسُ ليسَ بِرَاجِعٍ لكَ عَهْـدُهُ   واليـومُ ليسَ بمدركٍ مافِي الغَـدِ

وعبر هذه المقدمة يتحدّث عن الماضي السعيد والحاضر الحزين ثم ينتقل إلى الحديث عن المستقبل الذي مازال غامضا بالنسبة إليه، وليس في وسعه معرفة ما في الغد، وهنّا يسجل سيرته الذاتية، ولكن بنفس يائسة، ترى في الماضي عزاءها الوحيد، ويحاصرها الحاضر بالعجز والذبول، ويرعبها الغد المجهول.

إنّ الحديث عن صراع الإنسان مع قوى الطبيعة المجسّدة في (الزمان/ والمكان) يبدو واضحا في شعر الشعراء العباسيين، خاصة إذا حاولنا قراءة النصوص بمستويات مختلفة تتجاوز حدود المعاني الظاهرة - لأنّ النصّ ليس مجالا لغويا محدودا، وأحادي النظرة ، بل كلّ نصّ فني يحتمل قراءات متعددة، وتفسيرات مختلفة توحي بها امكاناته الجمالية والفنية- ومن هنا نرى أن هذه القراءة المتعددة المستويات ضرورية لفهم أبعاد القصيدة الفنية والنفسيبة والاجتماعية والسياسية وغير ذلك.

ولبشار بن برد مقدمات في الشّيب والشباب، ضمنّها إحساسه بالموت، وهموم الشيخوخة، ومتاعبها ، ويبكي شبابه الذي ودّعه، ويسترجع ذكرياته الجميلة مع الغواني، يقول :[1] (من الكامل)

أنّى شبابُك قَدْ مَضَى محمودا   ودع الغواني إن أردتَ صُـدُودا

(1) بشار - ديوانه: 2/ 326.

وصَرَمْنَ حَبْلَكَ بعد أولَ نظرةٍ ربّما يكنْ إلى حديثك صيدا

أيّامَ ينبعثُ القريضُ بمجلس شاف لِدائِكَ أو تَبيتُ عميدا

تصطاد من بقر الأنيسِ وتصطفِي كأسَ المدامَةِ عِنْدَ هُنَّ ركُودا

ولقد شربتُ رُضَابَهُنَّ على الصدى وعلى الصبَابةَ وُدُّهُنَّ بَردا

فهو يحاول في هذه الأبيات أن يهرب من واقعه الأليم إلى عالم الذكريات علّه يجد في ذلك عزاء لنفسه، ممّا يكابده من حرمان.

وربما كانت مقدمة قصيدته البائية أكثر تعبيراً عن فاجعة الموت الذي يترصده، ويترصد غيره وهذا ما نستشفه من نسيج القصيدة، يقول :[1]

(من الطويل)

ذكرتُ شبابي اللّذّ غير قريبِ ومجلسَ لَهْوٍ طَابَ بين شروبِ

فأرسلتُ دمعي واستترتُ من الفتى مخافة نمّام عليّ كَذُوبِ

وقد يذكر المشتاقُ بعض زمانِهِ فيبكي ولا يبكي لموتِ حَبيبِ

ليالي أسرابُ النساءِ يزد ننني جِنًى بين ريحانٍ أغرَّ وكُوبِ

إذا شئت غنتني فتاة بمزهرٍ على الراحِ، أو غَنَّيْتُهَا بقضيبِ

فهو رغم بكائه على شبابه، يخشى افتضاح أمره، فيستتر عن الوشاة الذين ينقلون أخباره إلى الخليفة ، وهو هنا لَمح إلى علاقته المتوترة مع السلطة، التي حرمته لحظة صدق مع الذات، وصادرت أحلامه وذكرياته.

---

(1) المصدر نفسه: 362/1.

وتخفف أبو نواس من مقدمة الشيب والشباب فلم يقف عندها طويلا، ولم تستغرقه كما استغرقته المقدمة الخمرية، وفي مقدمة مدحته "للفضل بن الربيع" يقول: [1] (من مجزوء الكامل)

وعَظَتْكَ واعظةُ القَتِيـــــرِ وَنَهَتْكَ أَبْهَةُ الكَبِيـــــرِ

وَرَدَدْتَ ما كُنْتَ اسْتَعَـــرْ تَ من الشبابِ إلى المعيـــرِ

ولقدْ تحلُّ بِعَقْـــوَةِ الـــــألْبَابِ من بَقَرِ القُصُـــورِ

وبِمَا تُواكِبُهُنَّ مَـــــا بينَ الرُّصَافَةِ والجسُـــورِ

صُورٌ إليك مُؤَنَّثَـــــا تُ الدلِّ في زَيِّ الذُّكُـــورِ

عُطُلُ الشّوَى ومواضِـــعِ الأَسْوارِ منها والنُّحُـــورِ

أرْهَفْنَ إِرْهَافَ الأغْـــــنَّةِ والحمَائِلِ والسُّيُـــورِ

....

فهو يخاطب نفسه في هذه الأبيات. ويبدأ حديثه عن أثر الشيب في العلاقات الاجتماعية ، فالمجتمع العباسي الذي عاش فيه الشاعر، كان يرى في الشّيب موعظة للإنسان، فلا يسمح له بالتمادي في غواياته وتصابيه، لأنّه وصل إلى مستوى من العمر والتجربة تؤهلانه إلى الالتزام بالقيم الأخلاقية التي سنّها المجتمع، وأبو نواس حين يتحدّث عن شبابه يلجأ إلى تشبيهه بالشيء المستعار، ثم يجعل الدّهر معيرا، وهوهنا يوظّف صورة جمالية تنمّ على فهم لطبيعة العلاقة بين الشباب والشيخوخة من جهة ، وفعل الزمن من جهة ثانية. ثم ينتقل إلى الحديث عن الذكريات. وتحتل المرأة الجزء الأكبر في وجدان الشاعر، فهي تمثّل

(1)أبو نواس – ديوانه: 465.

حنينه المستمر إلى مرحلة الشباب، وتمثّل الشيخوخة بالنسبة إليه الجدب، والحرمان، كما تمثّل سلوكا يتناسب معها وهو الوقار والاتزان والحكمة، وهي مواقف ترفضها مرحلة الشباب، وتتمرّد عليها، كما يستشف من هذه المقدمة.

وإذا كان أبو نواس يخاطب نفسه في مقدمة قصيدته، فلا نستبعد توجهه بالخطاب إلى الممدوح، بل المتلقي، وقد حاول أن يبني جسورا متينة ليتمكن من الدخول إلى عالم المتلقي، وأهم هذه الجسور كما تبدو في القصيدة: (الشيخوخة وسلوكها، الزمن وفعله بالإنسان، الشباب والفتوة، المرأة وعالمها الجمالي، الخ...).

ومن أهم جوانب التطوّر في هذه المقدمة على مستوى الصور، حديثه عن النساء اللاتي لبسن ثياب الذكور، في قوله:

" صور إليك مؤنثا   ت الدلّ في زيّ الذكور"

وهذه ظاهرة اجتماعية كانت منتشرة بين الإماء، في مجالس اللهو خاصة، في العهد العباسي، واستطاع أبو نواس أن يوظّف صورا من الواقع الذي عاصره، وهذه ميزة في شعر أبي نواس الذي استوعب واقعه جماليا، وجسّده في شعره برؤية متطورة.

يقول مسلم بن الوليد:[1] (من الكامل)

هجر الصّبا وَأنابَ وهو طَرُوبُ   ولقد يكون وما يكاد ينيبُ

درجت غضارته لأوّل نكبةٍ   ومشَى علي ريْق الشّباب مشيبُ

---

(1) مسلم- ديوانه: 112- 114.

قذفتْ به الأيّام بين قــــوارعٍ تأتي بهنّ حوادثٌ وخطُــــوبُ

لله أنت إذِ الصّبا بك مولَــــع وإذ الهوى لك جالبٌ مجلوبُ

حلّت حُبَاكَ صبابة مكتومــــةٌ نطقت بها من مُقْلَتَيْكَ غرُوبُ

هلاّ عَجِلْتَ على الدّموع بعزمة بل لم يكن لك في العزاء نصيبُ

خذ من شبابك للصّبا أيّامــــه هل تستطيع اللّهو حين تشيــبُ؟

ومسلم في هذه المقدمة لا يكاد يخرج عن المحاور الأساسية التي عالج بها الشعراء في عصره مقدمة الشيب ، فليس هناك اختلاف جذري في دلالات هذه المقدمة عند مسلم، إنّما يكمن الاختلاف في الأسلوب الذي تناول به قضية الشيب والشباب، حيث لجأ إلى أشكال التعبير البيانية والبديعية، وقد استطاع من خلال استعماله لهذه الأدوات الفنية والتحكّم فيها ، أن يجمع بين البيانات الدلالية والنظمية والعروضية، حيث تلتقي الأبيات فيما بينها ، لتشكّل هذه الوحدة العضوية في القصيدة على المستوى النفسي، وعلى المستوى الفني.

وفي مقدمة قصيدته اللامية يتحدّث مسلم عن شبابه في أسى، وحسرة، فيصوّر جحافل الشيب وهي تغزو شعر رأسه، فيشبّه هذا الشيب بالنجوم، والشعر الأسود بالليل، ثم ينتقل إلى الحديث عمّا يعقب الشّيب من عجز وضعف، ولا يتوقف عند هذا الحد، بل يحاول أن يواجه الحقيقة المرّة، المستجدة في الفناء، وحين لا يجد تفسيرا لهذه الظاهرة، يقرّ بالعجز، ويعزّي نفسه بحتمية النهاية التي هي مصير كلّ حيّ، وهذا ما يجسّده قوله:[1] (من الكامل)

---

(1) مسلم- ديوانه: 88.

طلائع شيبٍ سيرٌ أسرعِها رَسْلُ يُردْنَ شبابي أن يُقالَ له كَهْلُ

نجومٌ هي الليل الذي زال تحتها تَفَارطُ شَتَّى ثمّ يجمعها أفْلُ

فإن تُبْقِني الأيّام، تَجنّبْنِي العَصَا وإن تفنني فكلّ حيٍّ لها أكْلُ

وفي مقدماته ينزع إلى التطوّر، وتجاوز الموروث خاصة في مستوى الصياغة الفنية، التي كرّس لها جهده، فاكتسب بذلك تميّز وتفرّده، ضمن حركة الشعر في العصر العباسي الأول. وهذه الأبيات تحتوي نظرة عميقة للحياة، ومسلم يرى في الشيب علامة للكهولة، وهي مرحلة انتقالية إلى الفناء، وهو يقرّ بعدم خوفه من الموت مادام مصيرا محتوما، ولعلّه يستند في ثقته بنفسه إلى ما يطفح به قلبه من إيمان بموقف الإسلام من الموت، هذا الموقف الذي يرى في الموت مرحلة انتقالية إلى عالم الخلود.

تشكّل مقدمة الشيب والشباب ظاهرة واسعة الانتشار في شعرأبي تمام، ففي قصيدته البائية التي نظمها في سن الشباب حسب ماجاء في أحد أبياتها، يحتج للشيب فيمدحه، ويحاول أن يبرز مزاياه، والقصيدة في مدح "الحسن بن سهل"يقول في مقدمتها:[1] (من البسيط)

أبْدت أسًى أن رأتني مُخْلِسَ القُصَبِ وآل ما كان من عُجْبٍ إلى عَجَبِ

سِتٌّ وعشرون تدعوني فأتبعها إلى المشيب ولم تَظْلِمِ ولمْ تحُبِ

يومي منِ الدّهر مثل الدّهر مشتهر عزما وحزما وساعي منه كالحِقَبِ

فَأصْغِرِي أنّ شيبًا لاح بي حَدَثًا وأكْبري أنّني في المهد لم أشِبِ

ولاَ يُؤرّقْكِ إيماضُ القتيرِ به فإن ذاك ابتسام الرّأيِ والأدبِ

---

(1) أبو تمام- ديوانه: 1/ 115.

يترّصد أبو تمام في هذه الأبيات طرق الإقناع المختلفة، فيحتّج للشّيب، ويحالو أن يهوّن نظرة صاحبته إلى ما آل إليه وضعه بعد الشباب، وهو يسعى إلى تغيير الفهم السائد لظاهرة الشيب، فإذا كان الشيب مرتبطا بدلالات أهمها العجز والذبول، والضعف، وقرب النهاية، والشيخوخة، فمفهومه عند أبي تمام مفارق للتصوّر السابق، ودلالاته مغايرة للدلالات السائدة، وعلى الرغم من أنه ينطلق في أحكامه هذه من تجربة ذاتية، إلاّ أنه استطاع أن يجد تجاوبا لما طرحه من أفكار، فهذا الشريف المرتضى يسّجل استحسانه لهذه الأبيات فيقول:" إنّه أحسن فيها غاية الإحسان"[1] ويقول أبو هلال :" إنه أحسن الاحتجاج فيها للشيب."[2] وأبو تمام يقرن الشيب بكثرة التجارب في الحياة فقد شاب وهو شاب، لأنه كابد من الحياة بحيث كان يمضي اليوم به وكأنّه دهر، وهو يرى شيبه أمرا طبيعيا، ومن هنا لم يأسف على حاله بل نجده يتباهى بذلك ويفتخر لأنّ الشيب عنده علامة على الرأي السديد، والحكمة والأدب.

وفي بعض مقدمات الشيب والشباب التي نظمها في كبره نجده يسخط على الشيب، ويرى أنّه دليل على العجز، وسبب من الأسباب التي تجعل الناس يعرضون عليه، أو يشفقون عليه، وهذا يسيئه، ويحزنه، يقول من قصيدة مدحية في"أبي سعيد محمد يوسف الثغري"[3] (من الطويل)

ألم تر آرام الضبــاءِ كأنّمــــا	رأت بي سيد الرّمل والصّبح أدرع
لئن جزع الوحشيّ منها لرؤيتي	لإنسيّها من شيـب رأسـي أجزع

(1) المرتضى- أمالي المرتضى: 1/ 599.
(2) العسكري- ديوان المعاني: 2/ 156.
(3) أبو تمام - ديوانه: 2/ 322- 324.

غدا الهمّ مختطًا بفوديّ خطّة طريق الرّدى منها إلى النفس مهيع

هكذا يصوّر كره النساء للشيب، ونفور هن منه، لأنّه دليل الفناء، ونذير الموت، ونكتفي بهذه النماذج التي حاولنا أن نبرز من خلالها ما أصاب مقدمة الشيب والشباب من تطوّر عبر العصور.

هـ- مقدمة الخمر:

إن أول من استهلّ شعره بالحديث عن الخمر هو الشاعر الجاهلي "عمرو ابن كلثوم" وكان ذلك في مقدمة معلّقته المشهورة:[1] (من الوافر)

ألا هبّي بصحنك فاصبحينا ولا تبقي خمو ر الأندرينا

وافتتح الأعشى قصيدته الميمية بوصف مجالس الشراب، بعد المطلع الذي تحدّث فيه عن طيف حبيبته "قتيلة" وعلاقتهما المتوترة يقول:[2] (من الطويل)

ألم خيال من قتيلة بعد ما وَهِيَ حَبْلُها من حبلنا فتصرّما

فبتّ كأني شارب بعد هجعة سخاميّة حمراء تحسب عند ما

إلى آخر الأبيات التي بلغ عددها أحد عشر بيتا في وصف الخمر ومجالسها وأوانيها وتأثيرها في شاربيها، ومن المعروف أنّ الخمرة كانت تشكّل: هاجسا في حياة الأعشى الفنية والواقعية حسب ما يروي عن سيرة حياته.

---

(1) الزوزني، أبو عبد الله الحسين بن أحمد - شرح المعلقات السبع. دار الجيل، بيروت، لبنان: 165- 189.

(2) الأعشى- ديوانه: 293.

ومع انتقال الحياة من العهد الجاهلي إلى العهد الإسلامي توارت مقدمة الخمر في القصيدة المركبة، ذلك أن السلطة الدينية والسياسية في صدر الإسلام كانت لا تتسامح في مثل هذه الأمور، أقصد أنّها كانت بالمرصاد، لكلّ من تخوّل له نفسه العبث بالقيم الإسلامية، خاصة وأن الإسلام دعا إلى اجتناب شرب الخمر بنص القرآن الكريم، ومع هذا فقد ظهر في تضاعيف قصائد الشعراء الإسلاميين ذكر للخمرة، ولكن هذه الظاهرة لم تتطور لتشكّل مقدمات في القصائد المركبة.

وتقلّصت هذه الظاهرة أكثر من ذي قبل في قصائد الشعراء الأمويين، ويعدّ الوليد بن يزيد الخليفة الأموي من أهم الشعراء الذين أسسوا للقصيدة الخمرية، ولكننا لا نجد له مقدمات خمرية في قصائده، وأغلب شعره مقطعات (أي قصائد قصار) تعالج فكرة مستقلة وسريعة، أما الأخطل التغلبي فقد استغّل الخمر في مقدمات قصائده المركبة، فهو في قصيدته الرائية[1] في مدح "جدار بن عباد التغلبي" يستهلها بتصوير مجالس لهوه، وهو يشرب الخمرة مع رفاقه، ويسمع إلى أنغام الموسيقى، وغناء القيان، وهكذا يضعنا أمام عناصر جمالية غير مألوفة في مقدمات الشعراء الإسلاميين والأمويين، يقول في لاميته الهجائية:[2] (من الكامل)

عزّ الشّراب فأقبلت مشروبـــــة	هدر الدّنان بها هدير الأفحـــل
وتغيّظتْ أيّامها في شَـــــارِفٍ	نُقلتْ قرائنهُ، ولمّا يُنْقَـــــلِ

(1) الأخطل- شعره: 277.
(2) المصدر نفسه: 537.

وترى القلال بحافتيه كأنّهـــــا قلص، يسفن قروج قرم مرسـلِ
حتى تصبّب ماؤه عن جلفـــــه ضخم المقدّم سحبلّي الأسفـــلِ
وكأنّ أصوات الغواة تعـــــوده أصوات نوح أو جلاجل عوكـلِ

والأخطل في وصفه الخمرة، يحاول أن يشير إلى كلّ مايمتّ لها بصلة، وهو يخلق صورة زاهيـة الألوان، والأشكال، تدلّ على رؤية فنية عميـقة، وتجربة إنسانية متميزة، وهو يعالج موضوعه بحساسية شعرية، تعبّر عن مختلف الأحاسيس في عالمه الداخلي، دون أن يغفل العالم الخارجي، وذلك مانلاحظه في مقدمته هذه، حيث يتحدّث عن (الخمر، والدنان، والرفاق، والفرح والامتلاك، وغير ذلك...) ويستمد تشبيهاته في هذه المقدمة من البادية، فنراه يشبّه صوت الخمرة وهي تنساب بهدير الفحل (وهو الجمل القوي)، كما يشبّه القلال المحيطة بالخوابي بصغار النوق، ويشبّه أصوات رفاقه بأصوات النائحات وقد لجأ إلى هذه التشبيهات في قضيته الهجائية المركبة حتى يخلق جواً بدويًا عاما في أرجاء القصيدة، خاصة وأنّه يهجو رجلا مهزوما، لا يملك أيّة قيمة جمالية، فهو متنصل من كلّ القيم العربية البدوية المتمثلة في الكرم، والشجاعة، وحماية الملهوف، والشهامة وغيرها، كما أن هجاءه اتّخذ شكل السخرية والتهكم، بحيث تبدو صورة المهجو قميئة، وضئيلة جداً، ولانعجب لذلك، فالأخطل أحد شعراء النقائض الكبار، الذين أثاروا ضجة في هذا الغرض في العهد الأموي.

ويعدّ الأخطل في طليعة الشراء الأمويين، لأنّه الشاعر الوحيد الذي تجرأ وقدّم لقصائده بالحديث عن الخمر[1]، بينما آثر غيره الحديث في موضوعات مختلفة وخاصة في مقدمات قصائدهم المركبة.

(1) الأخطل - شعره: 277، 537.

أما في العهد العباسي فقد ظهرت هذه المقدمة وانتشرت انتشارا واسعا، بحيث يمكننا القول أنها كادت تشكّل ظاهرة فنية في بنية القصيدة المركبة، وقد ساعد على انتشارها بهذا المستوى، عدة عوامل أهمها، ذلك التحوّل الهائل في البيئة الاجتماعية، وفي المجال الاقتصادي والثقافي بصورة عامة، وهذه العومل المختلفة كان لها أثرها الواضح في توظيف الخمر في مقدمات بعض القصائد المركبة، ولكن برؤية متطورة ، وصياغة فنية مغايرة لما شاهدناه عند الشعراء السابقين، في العهدين الجاهلي والأموي.

فهذا بشاربن برد يبتدئ بعض قصائده بوصف الخمر ومجلسها وندمائها وسقاتها وكؤوسها، وأثرها في نفسه، فيقول في مدحته لموسى الهادي:[1]

(من الطويل)

فَتَاتَيْ نديمي غَنِّياً بحياتـــي	ولا تقطعا شوقي ولا طراتـــي
يكلّفني مولاكما الكأس غاديـا	وكيف أطيق الكأس والعبـرات
فقلت له يكفيك ما قد أصابنـي	من الحبّ في نومي وفي يقظاتـي
فلاتسقيني أصبحت من سكرة الهوى	أميد ألا حسبي من السَّكـرات

السكر والانتشاء غاية الخمر في هذه المقدمة، وهي حال من التأزم النفسي غير واعية، يغيب فيها السكران عن واقعه المادي الملموس إلى عالم أرحب يشعر فيه بالنشوة، وينفصل عن همومه، وتشكّل هذه اللحظة لدى بشار قبضا جماليا على لذّة حياتية يصعب اقتناصها في لحظة الإدراك الواعية، وهو لا يرى فرقا، بين حالة العشق والحبّ، وحالة السكربعد شرب الخمر، فكلاهما تمثلان قمّة الانتشاء الروحي، ولكليهما

(1) بشار- ديوانه: 2/ 40.

تأثير جسدي تبدو مضاعفاته في الترنح والاضطراب ومن هنا نلاحظ أنّ بشارا يطلب إلى ساقيه أن يكفّ عن سقيه، لكي يحافظ على توازنه، لأنّ مقام المدحة يتطلّب موقفا رصينا، ويفرض سلوكا حازما، خاصة وأنّ المدحة في أحد رجال السلطة.

ويلجأ بشار إلى التعبير عن رؤيته هذه، بوساطة لغة سهلة، خالية من التعقيد والاغراب، فعلى قلّة أبيات هذه المقدمة، نجده يحاول الاستفادة من بعض الألفاظ المحتوية على حرف السين، لمالها من أثر موسيقي من جهة، (الكأس، وتتكرر مرتين في البيت الثاني، تسقني، سكرة، حسبي، السكرات)، ثم إن الساقي والكأس والسكر كلها توحي بمجلس الخمر وأجوائها، من جهة أخرى. فهذا الحس اللغوي المرهف عند بشاروهذه القدرة الفنية في التشكيل الشعري، أعطت بعدا جماليا لمقدمة الخمر، وسارت بها في رحاب التطور الذي يتناسب وروح العصر.

يقول بشار في غزليته الدالية: [1] (من مجزوء الخفيف)

اسقني يا بن أسعــــدا قبل أن ينـزل الرّدى

شربة تذهب الهمـــو م وتشفي المصـرّدا

اسقني غنّنــــــي ثمّ لا أرى النّجم عردّا

في هذه الأبيات تأخذ الخمر صفة مفارقة للموت، فإذا كان الرّدى يدلّ على انتهاء الحياة وسيادة فعل التدمير، وانقضاء الملذات، فإنّ الخمر يرمز إلى عالم اللذة والفرح، وبشار يحاول الهرب من هذه النهاية الحتمية إلى

(1) بشار، ديوانه: 2/ 200.

عالمه الأثير، حيث يعزّي نفسه، ويسعى إلى الانغماس في ملذات الحياة، لكي لا يترك لنفسه مجالا للتفكير في مصيره المجهول، وهو كما يبدو لنا ينطلق من رؤية فلسفية أبيقورية[1] قوامها مبدأ اللذة في الوجود ولاشيء سواه، فمن خلال هذا المبدأ يحقق ذاته، على مستوى السلوك والمعتقد.

وإذا كانت الخمرة في مقدمات بشار، لا تحتل المكانة التي كان يجب أن تحظى بها، في ديوانه ونتيجة لعدة عوامل تحفظ بشار في الإضافة عن موقفه من الخمر وحديثه عنها في مقدمات قصائده المركبة- ومع هذا لم ينج من بطش السلطان-، فإن أبا نواس مضى يدعو إلى حرية التعبير الفني وإلى الانعتاق من القيود الفنية والاجتماعية، فكان يحاول الكشف عن رؤية جديدة للوجود، تتخطى الحصار المفروض من الخارج، والمتمثل في التقاليد والعادة والسلطة، والقانون. لقد حاول أبو نواس أن يعطي صياغة جديدة لجملة القيم التي رأى فيها عائقا يحدّ من حريته الإبداعية. وساعدته على ذلك ثقافته المتنوعة، وابحاره في شتى العلوم والفنون، فقد تعلّم اللغة على أساتذتها الأوائل أمثال خلف الأحمر وغيره، ويروى عنه

---

(1) أبيقور "Epicure (Epicurcus 341 -270ق.م)فيلسوف مادي والحادي من العصر الهيليني كان ينكر تدخّل الآلهة في شوون العالم، وينطلق من الاعتراف بخلود المادة، التي تملك مصدرا داخليا للحركة. ويبرر أبيقور المتع العقلية القائمة على المثل الأعلى الفردي للافات من الألم وتحقيق حالة هدوء ومتعة لروح، وأكثر حالات الإنسان عقلانية ليست هي النشاط، وإنما السلام الكامل، السكينة."
(عن الموسوعة الفلسفية، وضع لجنة من العلماء والأكاديميين السوفييت باشراف: روزنتال. و.ب .يودين، ترجمة: سمير كرم ، دار الطليعة، بيروت ط2- 1980، ص8-9).

أنه كان يحفظ دواوين ستين امرأة فضلا عن الرجال[1]، واستظهر بسبعمئة أرجوزة غير ماكان يحفظه من قصائد الجاهليين والمخضرميين والأمويين، ويقول عنه الجاحظ :" ما رأيت أحدا كان أعلم باللغة من أبي نواس، ولا أفصح لهجة." [2] ولم يكتف بالشعر واللغة، بل أقبل بطلب الحديث والفقه حتى صار " عالما فقيها عارفا بالأحكام والفتيا بصيرا بالاختلاف صاحب حفظ ونظر، ومعرفة بطرق الحديث، يعرف ناسخ القرآن، ومنسوخه، ومحكمه ومتشابهه."[3] وتعلّم علم الكلام وأتقنه حتى قيل عنه أنّه بدأ متكلّما ثم انتقل إلى نظم الشعر.[4] وكانت له دراية واسعة بعقائد المجوس واليهود والنصارى، وفي خمرياته ما يدلّ دلالة واضحة على معرفته بالشعائر الدينية والعقائدية لهؤلاء، وبصورة عامة فقد تعددت مشارب ثقافة أبي نواس، مما أهّله إلى ذلك الدور الرّيادي في تطوير البنية الشعرية، وشحنها بطاقات فنية، تنم على تجربة شعرية قوية، تدعمها ثقافة أصيلة، وفكرمتوقّد مبدع. ومن هنا جاء تطوير لدلالة الخمر في السياق البنائي للقصيدة العربية في العهد العباسي الأول، وكان له تأثيره في الحركة الشعرية، حيث تفاعل مع اتجاهه في بناء القصيدة العربية شعراء عاصروه، فشكّلوا تيارا تجديدا، وخلّفوا رصيدا شعريا غير قليل، وأهم هؤلاء الشعراء: أبو العتاهية، وأشجع السلمي، ومسلم بن الوليد، والعكوك، وأبان بن عبد الحميد اللاحقي، وابن هرمة، وأبو

(1) ابن المعتز - طبقات الشعراء: 194.
(2) ابن منظور - أخبار أبي نواس: 6.
(3) ابن المعتز - طبقات الشعراء: 201.
(4) المصدر نفسه: 272.

الشمقمق، وأبو دلامة، وديك الجن الحمصي، وأبو تمام، وعلي بن الجهم، وغيرهم...

وتشكّل مقدمة الخمر ظاهرة في مدائح أبي نواس، فهو يحاول أن يتمرّد على الواقع الاجتماعي والأخلاقي المحيط من خلال حديثه عن عالم الخمر، وما تبعثه من رواء ونشوة ويتجلى هذا في قوله:[1] (من مجزوء الكامل)

يا منّة امتنّها السّكر	ما ينقضي منّي له الشّكرُ
أعطتك فوق مناك من قبل	من قيل إنّ مرامها وعرُ
يثني إليك بها سوالفه	رشأ صناعة عينيه السّحرُ
ظلّت حميًا الكأس تبسطنا	حتّي تهتّك بيننا السّترُ
في مجلس ضحك السّرور به	عن ناجذيه وحلّت الخمرُ

فالخمر عند أبي نواس تمثل عالم اللذة والسرور، ففي لحظات السكر يتجمّع الفرح، وتتجاوز القيم الاجتماعية والأخلاقية التي تحدّ من الحرية الفردية، والخمر تمنح شاربها شعورا بالنشوة، لا يماثله سوى عالم المرأة، خاصة إذا زالت الكلفة بين الشارب والمرأة، وأيّ شيء أقدر على ازالتها غير الخمر. ومع هذا فإن أبا نواس لم يستطع التخلص من المفاهيم الدينية، فهي تسيطر على ذهنه وإن حاول الهرب إلى المجال المعاكس، فهو يدرك أن الخمرة محرّمة في الدين الإسلامي، وتحريمها يتناقض مع رؤيته للعالم ، لذلك يسعى إلى تبرير موقفه من شربها فيرى أنّه لا بأس من تحليلها في مجلس يغمره الفرح والبهجة يبدو ذلك في قوله:

(1) أبو نواس – ديوانه : 487.

" في مجلس ضحك السرور به .·. عن ناجذيه. وحلّت الخمر". والحلال في المفهوم الديني نقيض الحرام، وفي قول أبي نواس «حلت الخمر» يلاحظ مفارقة بينة للواقع الديني والأخلاقي وهو الذي تمثله السلطة لكونها تمثل الخلافة الدينية والسياسية معا، ومن هنا يظهر تمرّد الشاعرعلى القيم التي تمثلها السلطة، ولكن كيف استقام له ذلك، وهو يتوجه بمدحته إلى الخصيب بن عبد الحميد أمير مصر؟ قد يكون تراخي بعض الأمراء والخلفاء في امتثال الحدود والأحكام سببا من الأسباب التي دفعته إلى هذا الموقف. وينتقل من الحديث عن الخمرة إلى وصف الرحلة والراحلة حيث يقول:[1]

ولقد تجوب بنا الفلاة إذا صام النهار، وقالت العفـر

شدنية رعت الحمى فأتت ملء الجبال كأنّها قصـــر

وبعد وصفه للصراع الذي خاضه مع الطبيعة، وكان لناقته الكريمة فضل كبير في ذلك يتحوّل إلى الممدوح فيقول فيه:[2]

أنت الخصيب وهذه مصر فتدفّقا فكلاكما بحـــر

إلى أن يقول:[3]

النيل ينعش ما ؤه مصرا ونداك ينعش أهله الغمـر

ولأبي نواس قصيدة حائية في مدح " العباس بن عبد الله"، يقدم لها بوصف الخمر، ويتحدث فيها عن حياته اللاهية أحيانا. يقول: (من مجزوء الرمل)

---

(1) أبو نواس - ديوانه: 478

(2) المصدر نفسه: 479.

(3) المصدر نفسه: 434

غرّد الدّيـــك الصّـــدوح فاسقني.. طاب الصّبوح

واسقنـي حتـى تـراني حسنا عنـدي الـقبيـح

قـهـوة تـذكـر نـوحـا حيـن شـاد الفـلك نـوح

نـحـن نـخـفيـهـا ويأبى طـيـب ريـح فـتـفـوح

فـكـأنّ الـقـوم نـهـبى بيـنـهـم مـسـك ذبـيـح

إلى أن يقول:

أنا فـي دنـيـا من العبّـــ ـــاس أغـــدو وأروح

فهو في هذه المقدمة يلّح على شرب الخمر في وقت الصبح، إذا كان غيره يهبّ إلى صلاة الفجر، ينبهه إليها المؤذن، فإنّ أبا نواس يهب إلى شرب الصبوح ومنبّهه إليهاصياح الديك. وتبدو رغبته العارمة في شربها من خلال تكراره للفظ اسقني، في البيت الأول والثاني، فهذا الإصرار يظهر مدى عشقه للخمر، حيث أصبحت هاجسه الوحيد، لا يمكنه الاستغناء عنها، ففيها عزاؤه، وبو ساطتها يحقق ذاته، ومن خلالها يرى العالم مغايرا لحقيقته " اسقني حتى تراني.٠. حسنا عندي القبيح". وإذا حاولنا أن نبحث عن الدلالة الرمزية" لنوح عليه السلام" في هذه المقدمة، فإننا نجده يرمز به إلى العباس، ذلك أن "نوحا" كان يمثل بالنسبة إلى قومه النجاة والأمان عندما فاض عليهم الطوفان، وكادوا يغرقون، فالعباس يمثل المنقذ لأبي نواس من واقعه المحبط، بهذه الرؤية العميقة يتحدّث أبونواس عن الخمر، ويكسبها دلالة في بنية القصيدة الكلية، فتبدو متشابكة العلاقات ضمن السياق العام للنظم اللغوية، وليست مقدمة الخمر

منفصلة عن البناء الكلي للقصيدة فهي تبلور الرؤية العميقة الكامنه في التجربة الشعرية.

وقد استطاع أن يجدد في مقدماته الخمرية، فبثّ فيها صورا شعرية رائعة،تنم على ذوق فني رفيع، ورؤية جمالية أصيلة، وتخلّص في مقدماته هذه من العناصر التقليدية والصور الموروثة، وكان للحياة العباسية المتحضرة أثر بارز في شعره، على مستوى الشكل ، والموضوع، والمضمون، فلم يتشبث بالموروث الشعري في صياغته وتشكيله وبنائه،بل حاول أن يخلق فضاء شعريا ، يتناسب ورؤيته للوجود. فكان له إبداعه المميز على مستوى المقدمات الخمرية، التي تعدّ أهم عنصر من عناصر التطور الفني في القصيدة العربية.

وقد شهدت هذه المقدمات انتشارا عند الشعراء العباسيين، فهذا أشجع السّلمي يبتدئ قصيدته الميمية في مدح"الرشيد" بحديثه عن الخمر، فيقول: :[1] (من السريع)

لا عيش إلاّ في جنون الصبّا　　فإن تولّى فجنون المدامِ
كأس إذا ما الشيخَ والى بها　　خمسا تردّى برداء الغلامِ
ظاهرة الحسن إذا جرّدت　　لطيفة المسلك بين العظامِ
لم يشب الدّهر لها مفرقا　　أخرجها من دنّهابنت عامِ
كأنها المسكُ إذا صفّقت　　حديثة العهد بفضّ الختامِ
كرخية قد مات أترابها　　كريمة توهي يعقل الكرامِ
تذكر كسرى وهو في مهده　　وقيصرا من قبل حين الفطامِ

---

(1) الصولي، الأوراق، قسم أخبار الشعراء: 113، وأشجع السّلمي- ديوانه: 255-256.

حديثه عن المدام في هذه المقدمة، حديث عاشق هائم في هوى مَنْ يعشق، فهو لا يرى العيش سعيدا إلاّ في وجودها، فهي عزاؤه في شبابه الذي فارقه، ولم يستطع القبض عليه، لذا يركض إلى الكأس ليفرغ فيها ما انطوى عليه وجدانه من توترات. وأشجع في وصفه الخمرة يأتي بصور جديدة، تنّم على رغبته في تطوير أدواته الشعرية، فيصف الخمرة مشبها إياها فتاة حسناء، بديعة الجمال، "لطيفة المسلك بين العظام" كما يحمل الكلام معنى تسرب الخمرة بين عظام شاربها للطفها، ومع أنها عتّقت سنين طويلة، مازالت يافعة تسلب عقول الكرام، وتذكر كسرى وقصير طفولتهما، وهو هنا يستفيد من ثقافته التاريخية، فيوظف ذلك بما يتناسب وروح النصّ.

ولأبي العتاهية تحليقات في سماء المقدمة الخمرية وفي قصيدته في مدح "الخليفة الهادي"يقول :[1] (من مجزوء الكامل)

لهفي على الزّمن القصير	بين الخورنق والسّدير
إذ نحن في غرف الجنا	ن نعوم في بحر السرور
في فتية ملكوا عنا	ن الدّهر أمثال الصّقور
ما منهم إلاّ الجسو	ر على الهوى غير الحصور
يتعاورون مدامة	صهباء من حلب العصير
عذراء رباها شعا	ع الشمس في حرّ الهجير
لم تدن من نار ولم	يعلق بها وضر القدور
ومقرْطق يمشي أما	م القوم كالرّشإ الغرير
بزجاجة تستخرج السّرّ	الدّفين من الضّمير

(1) أبو العتاهية- ديوانه: 544- 546.

يبتدئ قصيدته بالتلهف على الزمن القصير، الذي قضاه مع رفاقه، وكان الفرح يملأ مجلسهم، والسعادة تشع في قلوبهم، وأبو العتاهية يميل في هذه المقدمة - بل وفي جميع قصائده- إلى انتقاء الألفاظ السهلة، والتي لا تخلو من دلالات فنية وجمالية. وتحتوي هذه المقدمة صورا شعرية جديدة، تشعرنا بسعي أبي العتاهية إلى التطوير في الصياغة الفنية للجملة الشعرية، يقول في البيت الثاني" نعوم في بحر السرور"فالسرور شيء معنوي، وهو حالة نفسية تفرضها ظروف خارجية في أغلب الأحيان، فهذا الإحساس النفسي له انعكاسه" الفيزيولوجي" العضوي حيث يظهر أثره على ملامح وجه الإنسان. وشرب المدام هو الذي أشاع هذا الجو السّعيد، وغمرهم بهذا السّرور غير المتناهي، ولمّا بلغت بهم النّشوة مبلغها، شعروا بامتلاكهم عنان الدهر، وتبدو جمالية الصّورة في تجسيدها لهذه اللّحظة الإنسانية التي يشعر بها الشارب وهو في أوج سكره. وأبو العتاهية لايغيب عن العالم الخارجي بل يستمر في تواصله معه، ويظهر ذلك في وصفه لسمات الخمر، والساقي، وأثر الخمر في النفس.

ويسهم العكوك في تطوير مقدمة الخمر في القصيدة العربية المركبة وهو في قصيدته النونية في مديح "حميد الطوسي"، يقول:[1] (من الخفيف)

علّلاني بصفو مافي الدّنان   واتركا ما يقوله العاذلانِ

واسبقا فاجع المنية بالعيش   فكلٌّ على الجديدين فانِي

علّلاني بشربة تذهب الهمّ   وتنفي طوارق الأحزانِ

(1) الأصفهاني - الأغاني: 19/ 309.

وانفثا في مسامع سدّها الصوم رقى الموصلي أودحمانِ

نِعْمَ عون الفتى على نوب الدّهر سماع القيان والعيدانِ

وكؤوس تجري بماء كروم ومطيّ الكؤوس أيدي القيانِ

فاشرب الرّاح وَاعْصِ مَنْ لاَمَ فيها إنّها نِعْمَ عُدّةِ الفتيانِ

فالخمر في هذه المقدمة تأتي ردّ فعل للقيم والقانون الذي يحكم المجتمع، وتجسّد رفضه للواقع، وهربه من مواجهة المصير المجهول. وتسيطر فكرة الفناء على ذهن العكوك، فيحاول التخلّص منها، فلا يجد وسيلة أقوى من الخمر تساعده على نسيانها، ومن هنا تكتسب الخمردلالة تعليل النفس، وبعث الطمأنينة والفرح. والعكوك لا يكتفي بانتشائه بالخمر، فيدعو إلى التمتّع بأنغام الموسيقى، وغناء القيان، لكي تكتمل نشوته. وتتبخّر أحزانه، وهو لا يكتفي باتخاذه هذا الموقف على المستوى الذاتي " الفردي" بل يحاول تعميم رؤيته للعالم، ويلاحظ ذلك في قوله:" فاشرب الراح واعص من لام فيها..." ومن هذا المنطلق يظهر رفضه الصريح لفكرة تحريم الخمر، بل يزجر صراحة اللائم ويتحداه، ويعصي كلّ من حاو ل نهيه عن شرب الراح، وهو هنا يقرر حقيقة تلتقي مع موقفه الفكري. فحواها التمرّد من أجل تحقيق الذات، والخروج من دائرة القوانين الاجتماعية الصارمة، التي تكبّل طاقته الإبداعية، والعكوك يساير في شعره صور الحياة الحضارية الجديدة، وينفلت من أسر الموروث الشعري التقليدي، ولم يكن الشاعر الوحيدالذي اتجه صوب تطوير بنية القصيدة العربية، بل كانت هناك حركة شعرية نشطة تسير في هذا الاتجاه، يرفدها عدة شعراء في هذا العصر، الذي شهد تألّق القصيدة العربية، فوصلت إلى أوج ازدهارها.

ومن المقدمات الخمرية في قصائد مسلم بن الوليد، مقدمته في مدحته السينية "للرشيد"، يقول[1] (من السريع)

هات اسقني طال بي الحبس ... من قهوة بائعها وكسُ

زقيّة الدار رصافيّة ... أغلى بها الشماس والقسُّ

كأنّها في الكأس ياقوتة ... وهي إذا ما مزجت ورسُ

في مجلس للهو ريحانه ... عين المها والبقر اللّعسُ

ألسنه الشّرب إذا ما جرت ... كأنّها ألسنةٌ خُرسُ

في هذه المقدمة التي لا تتجاوز خمسة أبيات، يستعمل حرف السين (12) اثنى عشر مرة، وكثرة استعمال هذا الحرف أحدثت في القصيدة إيقاعا صوتيا وموسيقيا أكسبها جوّاً من التناغم الجمالي بين الأصوات والألفاظ، مما يدلّ على عناية واضحة في التشكيل الشعري عند مسلم بن الوليد. وقد أسهم في تطوير القصيدة العربية بأسلوبه المميز، وفنياته البلاغية التي تميّز بها من سواه.

و- *مقدمة الحكمة:*

تتردد هذه المقدمة في قصائد بشاربن برد الذي ولع بها، وأثنى عليه الرواة ونوهوا بابتداعه إياها، والحكمة- كما هو معروف- هي تسجيل خلاصة لتجربة إنسانية عميقة ذات أبعاد ودلالات كبيرة في حياة الفرد والمجتمع، ومن مقدمات بشارفي الحكمة قوله:[2] (من الطويل)

---

(1) مسلم - ديوانه: 279.

(2) الأصفهاني - الأغاني:3/ 214.

إذا بلغ الرأي النصيحة فاستعنْ   بعزم نصيح أو بتأييد حازم

ولا تجعل الشّورى عليك غضاضة   مكان الخوافي نافع للقوادم

وخلّ الهوينى للضعيف ، ولا تكن   نؤوما فإن الحزم ليس بنائم

كانت الحكمة ترد في القصيدة العربية القديمة، أبياتا مفردة ضمن القصيدة ، ولا نكاد نعثر في شعر العصور الأدبية السابقة على مقدمة الحكمة، وعدم انتشار مقدمات الحكمة في القصيدة العربية قبل بشار بن برد ، لا يعني أنّها لم تكن موجودة، بل ترددت في ثنايا قصائد كثيرمن شعراء الجاهلية مثل زهير بن أبي سلمى والنابغة الذبياني وشعراء العهد الأموي مثل الكميت، وعبيد الله بن قيس الرقيات والفرزدق وسواهم، أما في العهد العباسي الأول فقد تصدرت القصيدة، وفي تصدرها ما يدلّ على أن المجتمع كان في أمس الحاجة إليها، ويدل أيضا على أن الشعراء أدركوا هذا الجانب الهام في الحياة، فلجؤوا إلى التعبير عنه ليحفظوا توازن المجتمع واستمرار سلامته ولم تخل هذه المقدمات من النفحات الفنية والجمالية على مستوى الأداء الشعري بل تزاوجت فيها الغنائية بأبعادها المتعددة والتعبير عن أبعاد الحركة الاجتماعية، والسياسية، ،وفي مقدمة بشار يبرز المصطلح السياسي- الديني، المتمثل في "الشورى" وما توحي به من دلالات، وتمنحه من تداعيات لنصوص متشابهة، أو نصوص كانت قاعدة للمقدمة ومرتكزا لها ، مثل : "وأمرهم شورى بينهم" و "شاورهم في الأمر" وسوى ذلك. فالشورى والنصح هما المحوران اللذان تقوم عليهما مقدمة بشار هذه.

ويلاحظ أنه يؤكدّ لفظ الشورى في هذه المقدمة، لأنّه يرى فيها طريقا لمشاركة الآخرين في الأمور التي تشكّل حملا ثقيلا على الفرد ، ومسؤولية

كبرى يصعب عليه تحملها بمفرده، ولعلّه يسعى من خلال ذلك إلى الإشارة إلى عجز الإنسان الفرد عن الإحاطة بكل شيء، فمهما كانت قدرة الإنسان وطاقته العقلية يظل في حاجة إلى الآخرين، وبقوله:" مكان الخوافي نافع للقوادم" كأنّه أراد أن يحيلنا إلى المثل القائل:" يوجد في النهر ما لا يوجد في البحر" على اختلاف طفيف في المعنى ، فالخوافي هي الريش الناعم الموجود تحت الجناحين، ويساعد الطائر على الطيران في الفضاء ، وبصورة عامة يؤكد الشاعر على الشورى، لكونها مبدأ إنسانيا أثبتت التجارب الإنسانية جدواه وفائدته.

ك- مقدمة الفروسية:

الفروسية ظاهرة فنية في القصيدة العربية منذ الجاهلية، وهي مجال لتصوير القيم المثالية في المجتمع، وقد تطورت هذه القيم مع تطور المجتمع العربي، ورصد الشعراء العرب في قصائدهم جملة من قيم الفروسية وأهم هذه القيم الجود والتضحية والإباءة، وعزّة النفس، وحماية المظلوم، وسوى ذلك. وفي تعظيم قيمة الجود ومكارم الأخلاق الفاضلة يقول ابن هرمة:[1] (من الخفيف)

أرّقتني تلومني أمّ بكر   بعد هدء واللّوم قد يؤذيني

حذّرتني الزمان ثمّت قالت: ليس هذا الزّمان بالمأمون

قلت لّما هبّت تحذّرني الدّهـ   ـر دعي اللّوم عنك واستبقيني

إنّ ذا الجود والمكارم ابرا   هيم يعنيه كلّ ما يعنيني

(1) الأصفهاني- الأغاني : 4/ 381.

ن- *مقدمة وصف الطيف:*

تطورت مقدمة وصف الطيف عند الشعراء العباسيين، فلم يقلدوا فيها صور الشعراء الذين سبقوهم من حيث الزمن، ومن هنا جاءت مقدماتهم في الطيف معبّرة على مضامين عصرهم، يقول بشار:[1] (من الوافر)

أعادك طيفها وبما يعود؟ وحب الغانيات جوى يؤودُ

ولبشار مقدمات أخرى في وصف الطيف[2] وأهمها ما جاء في قصيدته الدالية إذ يقول:[3] (من المتقارب)

ألا طرقتنا موهنا مَهْدَدُ وقد غوّر الكوكب المنجدُ

ألمّت بملمومة كالقنا فتيان حرب لهم توقدُ

فبتّ أحيا بموجودة مع الليل تصبح لا توجدُ

ألاعب غولا هداه الكرى إلينا تشطّ وتستوردُ

فلمّا صحوت ولم ألقها صحوت وقلبي بها مقصدُ

ي- مقدمة الطبيعة:

رائد هذا اللون من المقدمات أبو تمام [4] ودعبل الخزاعي[5]، وقد ترددت هذه المقدمة في قصائد أبي تمام كثرا، مما يجعلنا نقول إنه الشاعرالعربي الوحيد الذي أصّلها وأعطاها أبعادها الفنية والجمالية وحمّلها صورا

(1) بشار - الديوان: 3/ 10.
(2) المصدر نفسه: 1/ 332، 3/ 238.
(3) المصدر نفسه: 3/ 120.
(4) أبو تمام - ديوانه: 1/ 22- 29، 97، 266، 283، 296، 2/ 184.
(5) دعبل - ديوانه: 147.

شعرية تنبئ عن طاقة لغوية وفنية كبيرة، ويبتدى ذلك من خلال تشكيله لصورالطبيعة، وما أضفاه عليها من حيوية ونشاط وحركة، وما أسقطه عليها من أحوال إنسانية، فاكتسبت بذلك صورة غير صورتها الساكنة، وههنا تبدو جماليات التشكيل الشعري المتطور.

يقول أبو تمام في وصف الطيور وهي تغني فرحا بجمال الحياة، وسحر الطبيعة وعذوبتها وفي أبياته هذه دعوة إلى التمتع بجمال الكون والتدبر في شؤونه:[1] (من الكامل)

غنّى فشاقَكَ طائرٌ غرِّيدُ ... لمّا ترنّم والغصون تميدُ
ساقٌ على ساقٍ دعا قُمْرِيّةً ... فدعت تقاسمه الهوى وتصيدُ
إلفان في ظلّ الغصون تألّفا ... والتفّ بينهما هوى معقودُ
يتطعمّان بريق هذا هذه ... مجعا وذاك بريق تلك معيدُ
يا طائران تمتّعا هُنّيتما ... وعما الصباح فإنني مجهودُ
أبكي وقد سمت البروق مضيئة ... من كلّ أقطار السماء رعودُ
واهتزّ ريعان الشّباب فأشرقت ... لتهلّل الشّجر القرى والبيدُ
ومضت طواويس العراق فأشرقت ... أذناب مشرقة وهن حفودُ
يرفلن أمثال العذار طُوقًا ... حول الدّوار وقد تدانى العيدُ

فهو يصف الطيور الفرحة المبتهجة وصفا ينّم على دقة في الملاحظة الفنية ، واغراقه في الحديث عن علاقة الطائرين بعضهما ببعض وهما يتناجيان ويتبادلان الحبّ يشعرنا أنّه يفتقد هذا الجو الجميل، ويفتقر إلى علاقة إنسانية يسودها المحبة والحنان ولا يملك إلاّ أن يقول:" انني

(1) أبو تمام - ديوانه : 2/ 148- 149.

مجهود"، أبكي" وفي هذا اعتراف صريح بحزنه وما يعتمل في عالمه الداخلي، وههنا تبدو (لعبة الأضداد)- إذا جاز لنا هذا التعبير - أو (الثنائية الضدية: الفرح/ الحزن): الفرح وتجسّده الطيور (الطبيعة)، والحزن ويجسّده الشاعر (الإنسان). وفي تصويره لعالم الطبيعة الجميل دعوة إلى الذات (الإنسان) بطريقة غير مباشرة إلى الاندماج في هذا الفرح، والخروج من حال الكآبة والحزن، وأبو تمام له مقدمات أخرى في وصف الطبيعة منه مقدمة في وصف السحاب [1] وأخرى في وصف الربيع[2] وسوى ذلك.

(1)وأبو تمام - ديوانه: 1/ 296- 297.
(2) المصدر نفسه: 2/ 191.

ثانيا- الرحلة:

1- الرحلة ومكانتها في القصيدة المركبة:

نحاول في هذا القسم أن نتجاوز الحديث عن "رحلة الظعائن" وخاصة ماورد منها مقدمات لقصائد سبقت الإشارة إليها في القسم السابق.

وقصدنا في هذا القسم أن ندرس ظاهرة الرحلة التي تتوسط أجزاء القصيدة، لكونها أكثر انتشارا في ثنايا القصيدة العربية المركبة، وتمثل عنصرا هاما في بناء هذه القصيدة. لذلك لم نتمكن من إدراجها في قسم المقدمات لأنّها تكشل جزءا أساسيا - بين المقدمة والجزء النهائي- في القصيدة.

والرحلة تأتي - في أغلب الأحيان- بعد المقدمة على مختلف اتجاهاتها، ويتلّخص الشاعر إلى هذا الجزء بوسائل وأساليب فنية متنوعة، تختلف من قصيدة إلى أخرى. بمعنى أنّه ليس هناك ضابط يتحكّم في فنية التخلّص إلى الرحلة، التي تعدّ الناقة وسيلتها الأساسية في قطع المفاوز والقفار. وقد تفنن الشاعر العربي قديما في وصف الناقة، رفيقته الوحيدة في خوض الصراع مع الحياة. فكان لشدة اهتمامه بها يشبهها بالثور الوحشي أو الظليم أو حمار الوحش، وسوى ذلك. ويستطرد في الحديث عن أسرار حيوات هذه الحيوانات، فيرسم بذلك لوحة رائعة، تنبض بالحياة وتزخر بالفن، وعندما ينتهي من رحلته المضنية يتجه إلى جزء آخر، فيمدح ،أو يهجو، أو يفخر أو يرثي أو غير ذلك.

وقد تطورت وسيلة الرحلة في العصر العباسي الأول فاستبدل الشعراء الناقة بالسفينة وتحدثوا عن البحر وأهواله، وعمقه غير المتناهي، وأمواجه المرعبة وسوى ذلك.

أما عن ظاهرة الرحلة في القصيدة العربية وعلاقتها بالواقع، فهي كما تبدو علاقة تماثل للواقع الاجتماعي، ومن هنا نجد أن علاقة التماثل هذه تقيم وزنا لنوع من الاستقلال للنص الشعري، خلافا لمفهوم الانعكاس، دون أن يعني ذلك أنّها تعزله عن السياق الذي تمّ فيه خلقة، فظاهرة الرحلة في القصيدة العربية كانت جوابا لمجموعة اجتماعية معينة على قضايا طرحتها بنية اجتماعية معيّنة.[1] وتبعا لذلك فإن "أيّ مقارنة للقصيدة بالواقع مقارنة ذات فعالية مشكوك فيها، وهي تؤدي إلى نتائج غير حصيفة، لأنّها تبقى دون أوخارج النصوص"[2] وانطلاقا من هذا التعريف يمكن لظاهرة الرحلة أن تأخذ دلالتها الرمزية في القول الشعري.

لقد كانت الرحلة تقليدا فنيا في القصيدة العربية المركبة، اهتّم بها الشعراء وتعهدوها بالرعاية والتأصيل، فانتشرت في دواوينهم انتشارا واسعا، وهي تظهر في ثنايا قصائد الشعراء الجاهليين كامرىء، القيس وعبيد بن الأبرص، وعمرو بن قميئة والأعشى ولبيد وزهير والنابغة والمرقش وعلقمة وبشر بن أبي خازم وغيرهم.

وفي محاولة سوزان ستيتكيفيتش لتفسير قالب القصيدة العربية المركبة "وسيطرته على كل من الخيال والانتاج الشعريين على ضوء طقس العبور (Rite of passage) كما صاغه الانتروبولوجي فن جنب (Van Gennep)،"[3] فهي تسعى" إلى اثبات أن قالب القصيدة ليس قيدا

(1) لبيب، الطاهر 1981- سيوسيولجيا الغزل العربي، الشعر العذرى نموذجا. ترجمة حافظ الجمالي، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، سورية: 104.
(2) المرجع نفسه: 104.
(3) سوزان ،ستيتكيفيتش 1985- القصيدة العربية وطقوس العبور، دراسة في البنية النموذجية. مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، الجزء الأول، المجلد الستون، كانون الثاني (من 55- 85) : 85.

شكليا يقيّد الخيال الشعري، بل هو أساس نمطي يسمح للشاعر بأن يعبّر عن تجربته الشخصية من خلال شكل ذي أبعاد نفسيه وقبلية وطقسية وأسطورية"[1] في الوقت نفسه . وتؤكد على أن "تطبيق نموذج طقوسي معيّن على القصيدة العربية لا يعني اختزال العمل الفني إلى طقس ما."[2] وترى في هذا المنهج قدرة على تفسير وكشف الأبعاد الفنية وغير الفنية للقصيدة، مازالت ، حتى الآن مخفيّة.[3]

وتحدد مفهوم "طقوس العبور" وبناؤها حسب تعريف فيكتور تورنر(Victor Turner) لها:" فهي تلك الطقوس التي تعبّر عن انتقال شخص أو مجموعة أشخاص من مكانة اجتماعية معيَّنة إلى مكانة اجتماعية أخرى معينة أيضا، فهي تتمّ عند كلّ نقطة في الحياة الاجتماعية تتغيّر فيها المكانة كالولاة والزواج والموت.... وأبرز هذه الطقوس وأوسعها انتشارا تلك التي تسمى بطقوس الانتماء (Rites of initiation) ، وهي ترمز إلى انتقال العابر من الطفولة إلى الرجولة، أو بعبارة أخرى، الطقوس التي يصبح الطفل عبرها عضوا ناضجا في المجتمع."[4] وحسب نظرية (فن جنب) " يتكّون كلّ طقس عبور من ثلاث مراحل: أولاها الفراق (Separation) أي انقطاع العابر من مكانته السابقة في المجتمع، وثانيتها الهامشية (Marginality) أو

---

(1)المرجع نفسه: 58.

(2) المرجع نفسه: 85

(3) المرجع نفسه:58- 59.

(4) سوزان- القصيدة العربية وطقوس العبور: 59

العتبية (Limination) أي طور انتقال يقضيه العابر على هامش المجتمع ، وهي حالة وسط بين المرحليتين السابقة واللاحقة. وفي هذه المرحلة لا يملك العابر أيه مكانة اجتماعية معيّنة بل يعيش خارج المجتمع، أو بين بين، أي بين مرحلتين ثابتتين معينتين، ولذلك نجد الرموز المسيطرة على هذا الجزء من الطقس تعبّر عن الغموض وعدم الاستقرار، كما تشيرأيضا إلى سلوك غيراجتماعي أو ضد المجتمع، على سبيل المثال: القفر والصحراء، الليل، والظلام، الحيوانات الوحشية والتصرّف الإجرامي. ويتعرضّ العابر في طور الانتقال هذا للصعوبة والخطر والموت. وعلى هذا الأساس، لاحظت ماري دوغلاس (Mary Douglas) أن ابتلاء العابر وامتحانه في هذه المرحلة من الطقس عبارة عن عملية الموت والبعث الرمزية، أي عن طقوس التدنيس والتطهير.

أما المرحلة الثالثة، فهي إعادة التجمّع في المجتمع أو إعادة الاندماج في المجتمع (Reincor poration, Reaggregation) حيث يحرز العابر في هذه المرحلة مكانة ثابتة معينَة جديدة، فيتمتع بالحقوق المترتبة على هذه المكانة، ويتحمّل المسؤوليات المتعلّقة بها."[1]

وفي مجال تطبيق هذا المنهج على القصيدة العربية ترى أن التوازي بين النموذج الثلاثي لطقس العبوروبين القالب الثلاثي للقصيدة التقليدية ليس صعب الإدراك، وتتخذ من معلقتي لبيد وامرئ القيس مرجعا لدراستها. وتطبّق هذه الرؤية الانتروبولوجية بآليتها على القصيدة العربية، فتصل إلى نتائج تكاد تكون واحدة في المعلقتين مما يفقد خصوصية كل قصيدة وتفردّها.

(1) المرجع نفسه: 59- 60

أما تفسيرها لظاهرة الرحلة في القصيدة العربية المركبة وهو مدار اهتمامنا في هذا الفصل، فإنها كما سبق أن أشرت،ترى فيها مرحلة هامشية، تسيطرعليها رموز تعبّر عن الغموض وعدم الاستقرار،وتدلّ على سلوك غيراجتماعي، وفي هذه المرحلة يتعرّض العابرإلى الخطر والموت.

ولعلّ تفسرها ظاهرة الرحلة في القصيدة المركبة بهذة الرؤية فيه نوع من القسر، ومحاولة تطويع بناء القصيدة العربية لهذا المنهج لا تخلو من مبالغة، وقصور هذه الدراسة يبدو من خلال فهمها للرحلة على أنّها مرحلة هامشية في القصيدة والواقع. وأنّها مرحلة انتقالية من المقدمة إلى الجزء الأخير من القصيدة، غير أنّ الرحلة ليست كذلك.فهي جزء أساسي في هذا الكلّ المتماسك الذي هو القصيدة ، ورموزها المتمثلة في الناقة، والصحراء ، وحيوان الوحش، والهاجرة، والسراب ، وسوى ذلك ، تدلّ على معان عميقة، ومن خلال هذه الرموز يجسّد الشاعر صراع الإنسان المستمر مع الطبيعة، من أجل حياة أفضل، وعبرها يظهر الطاقة الإنسانية العظيمة التي تنعكس في التصميم على الانتصار وفرض الذات. ومن هنا تبدو لنا هذه المرحلة هامة جداً وليست كما ترى سوزان مرحلة هامشية.

وإذا كانت الرحلة في القصيدة كمرحلة الهامشية في طقس العبور حسب رأي سوزان فما هو الدّاعي إلى إغراق الشعراء في الحديث عن هذه المرحلة والاعتناء بتفصيلاتها ؟ وما هي أسباب غيابها في قصائد الشعراء الصعاليك ، هؤلاء الذين كانوا يشكّلون فئة الخلعاء والهامشيين- إذا صحّ التعبير- في بنية المجتمع الجاهلي أليسوا أحق من غيرهم في الحديث عن هامشيتهم في قالب القصيدة المركبة؟

وإذا كانت الهامشية ضدّ الانتاج كما جاء في دراسة سوزان فما هو تفسيرها لظاهرة الصيّد في غرض الرحلة وما تفسيرها لصراع الراحل مع قوى الطبيعة وتخطيه للحواجز والمعوقات؟ ألم يفعل كل ذلك من أجل ترسيخ قيم اجتماعية وأخلاقية فرضتها ظروف تاريخية ومواقف ذاتية وإنسانية.

إن هدفنا من هذه التساؤلات هو محاولة الوصول إلى تفسير ظاهرة الرحلة من خلال منظور مخالف لوجهة نظر سوزان في الموضوع، وهذا لايعني أنّنا نلغي جميع ما توصلت إليه الباحثة من نتائج، ولانخالفها في تفسيرها لشكل القصيدة المركبة رغبة في المخالفة، وإنّ ما ألمحنا إليه كفيل باظهار وجهة نظرنا في هذا الجانب.

2- رحلة الصحراء وأبعادها الفنية في العهدين الجاهلي والأموي:

استغلّ الشعراء ظاهرة الرحلة في القصيدة، وسجلوا من خلالها صورة الإنسان، وهو يخوض صراعا مريرا مع الحياة. وكانوا يتحلون إلى الرحلة بعد أن يفرغوا من المقدمة ويتم ذلك بتخلّص حسن، ويلجأ الشاعر عادة إلى موضوع الرحلة بعد أن يشتدّ به" حزنه وألمه على فراق حبيبته ، فلا يرى منجاة منهما إلاّ أن يعلو ظهر ناقته فيسرع عليها، إمّا إلى الحاق بتلك القبيلة المهاجرة ، وإما إلى الفرار من الديار المهجورة التي هاجت عليه تلك الذكرى الأليمة، وعلى كلا الزعمين يتيح له التخلّص أن ينتقل إلى وصف ناقته وأسفاره على هذه الناقة."[1] ومن صور الرحلة قول الشاعر الجاهلي عمرو بن قميئة:[2] (من المتقارب)

---

(1) النويهي، محمد – الشعر الجاهلي: 1/ 323.

(2) ابن قميئة ، عمرو – الديوان: ق 15.

وبيداء يلعب فيها السرا ب، يخشى بها المدلوجون الضلالا

تجاوزتها راغبا راهبا إذا ما الظباء اعتنق الظلالا

بضامرة كأتان الثّميـ ل عيرانة ما تشكّى الكلالا

يستعين الشاعر بكثير من الألفاظ يستقيها من البيئة البدوية مثل "بيداء السراب، الظباء، ضامرة "الناقة"، أتان ." للكشف - عبر الرّحلة- عن عالم محفوف بالمخاطر، والصعاب، لا يتسن لأيّ إنسان أن يغامر فيه دون أن يشعر بالغربة فيخشى الضياع والضلال، إلاّ أنّ عمرو بن قميئة يتجاوز الصحراء الموحشة تتنازعه ثنائيتان طَرَفُهَا الأول(الرغبة)، وطرفها الثاني (الرهبة)، ولكنّه يخترقها مدفوعا برغبة التفوّق ساعيا إلى إثبات قيم الفروسية التي تمجدها الذهنية العربية وتعتزّبها، وتهدف إلى ترسيخها في سلوك أفرادها. والشاعر على الرغم ممّا يحققه من انتصار فهو لا يخفي شعوره بالرهبة أمام عالم الرحلة المجهول، لقد كان راغبا وراهبا في الوقت نفسه. فهذا التردد والصراع الخارجي، يتردد صداه في أعماق النفس، فيحدث فيها نوعا من الاضطراب، وهنا تكمن قدرة عمرو بن قميئة الفنية في تجسيده لهذه الحقيقة الإنسانية، فهو يقرّ بأنّه ليس إنسانا خارقا للعادة، بل يحاول أن يظهر حقيقة النفس الإنسانية، في صراعها مع قوى الطبيعة، وانعكاس هذا الصراع على النفس الشاعرة، وهذا ما يوحي به النصّ من خلال السياق الذي وردت فيه بعض المفردات، حيث يستخدم الشاعر لفظ "بيداء"، استخداما خاليا من التعريف (بالألف واللام) أو (بالإضافة)، وكأن البيداء هنا ليست مجالا موضوعيا أو جغرافيا محددا، وإنّما هي بيداء تصدق على كلّ بيداء، يمكن عدّها بديلا رمزيًا وبلاغيا، لبعد وجداني، وشعري، ولتنفيذ هذا يلجأ الشاعر إلى الأساليب البديعية ليعطي عالم الرحلة إيقاعا منسجما صوتيا

يظهر في توظيفه للجناس، وذلك في كلمات مثل: (الضلالا- الظلالا) وفي توظيفه للطباق: (راغبا- راهبا). إنّ هذا التوظيف الذي يبدو منسجما على مستوى الفعل اللغوي يبدو موحيا بالتناقض على مستوى الواقع وكاشفا على حالة من المتضادات داخل النصّ. ويلاحظ ارتكاز الشاعر على الجمل الفعلية الموحية بالحركة، وعدم الثبات، ويظهر هذا من خلال الحدث وزمنه المضارع، الذي يتكرر في إطار القصيدة، وتحتوي أبيات الرحلة على الأفعال الآتية"يلعب - يخشى - تشكّى" وفي الماضي "اعتنقن، تجاوزت"

وحين يتحدث عن وسيلته في هذه الرحلة، التي هي الناقة يشبهها بأتان قوية، لا تكلّ، ولا تملّ، وهو هنا يستند على عناصر من البيئة البدوية في تشبيهاته، فيشبّه المحسوس بالمحسوس ووجه الشبه بين المشبه (الناقة) والمشبه به (الأتان) هو الصبر وتحمّل الشدائد، وعدم التشكي. ولعلّه يرمز بالناقة إلى إرادته الصلبة التي لا تفلّها نكبات الدّهر، فالتجاوز للألم والمحنة اللّذين يمثلهما عالم الرحلة، لا يتمّ إلاّ عبر التجربة التي تذللّ الوعر من أجل الحياة.

وعمرو بن قميئة يعطي رؤية شعرية ليست مغايرة للحركة الشعرية في العصر الجاهلي، فهو أحد الشعراء الذين يشكّلون البنية الثقافية للمجتمع العربي قبل الإسلام. هؤلاء الشعراء الذين يكثرون من المواقف "الدرامية" في حديثهم عن الرحلة، ومشاهداتهم لحيوان الصحراء. وينطوي حديث الرحلة " على أمور ثلاثة هي: وصف الناقة، ووصف الصحراء، وقصص الحيوان الوحشي"[1] وقد انتشرت الرحلة في قصائد الأعشى بصورة

(1) رومية، وهب- قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي:125.

واضحة، فهو" يكثر من وصف الصحراء وناقته، وهذا طبيعي لكثرة رحلاته وأسفاره، وهو في هذا الموضوع يجري على عادة الجاهليين، فيصوّر الأودية ومايجري فيها من ظلام أو سموم أو مياه أمطار كما يصوّر طرقها الوعثة ورمالها ومناهلها ووحشتها وعزيف الجن ليلا بها. "[1] يقول:[2]

(من البسيط)

وبلدة مثل ظهر الترّس موحشة	للجنّ بالليل في حافاتها زجلُ
لا يتنمّى لها بالقيظ يركبها	إلاّ الذين لهم فيها أتوا مهلُ
جاوزتها بطليح جسرة سُرُح	في مرفقيها إذا استعرضتها فتلُ

يصور الأعشى في هذه الأبيات قساوة الأرض التي قطعها أثناء رحلته فهي مثل ظهر الترس في غلظتها وصعوبة النفاذ فيها، وتكثر فيها الوحوش المفترسة، وتملأ أرجاءها أصوات الجن المرعبة، فهي منطقة حرون صعبة المرام لا يمكن لأحد من الناس أن يقطعها ، إلاّ الذين أوتوا الأناة والصبر على الصعاب، ورغم كلّ هذا فقد استطاع الأعشى أن يتجاوز ها بناقته الضخمة، التي تعودّت على الأ سفار، ولكنّها لا تزال قوية، وصلبة، وسريعة. ويوظّف الشاعر أسطورة "الجن" التي تعرفها جميع الحضارات الإنسانية، والتي نسج الشعراء العرب في الجاهلية حولها كثيرا من الحكايا، حتى يكاد المتلقي يقّر بحقيقة وجودها، لكثرة ما حيك حولها من صنوف الحوادث والخوارق، وهي عادة تتلّون وتظهر في هياكل وأشباح مرعبة، وتارة لا يسمع إلاّ صوتها في سواد الليل، مما يبعث الهلع والرعب

(1) ضيف، شوقي- العصر الجاهلي: 353.
(2) الأعشى- الديوان: 54-55

في النفس. ولا يتسع المجال للبحث عن أصول هذه الأسطورة، هل ابتدعها العرب أم تأثروا فيها بغيرهم من الشعوب؟ وما سبب انتشارها واعتقاد الناس بحقيقة وجودها؟ ولا يذكر صاحب كتاب "الأساطير والخرافات عند العرب"[1] عن "الجن" شيئا، يمكن الاهتداء به في تفسير هذه الظاهرة. ونكتفي بالإشارة إلى وظيفة "الجن" في هذه الرحلة الموحشة، فهو يحتل دورا أساسيا في عالم الرحلة باستثارته مخاوف غير منتهية لكل من يجرؤ على قطع هذه المفازة، وخاصة في الليل وتحت جنح الظلام حيث يخلو المغامر إلى نفسه، ولا يستطيع السيطرة على ما حوله.

وتزول كل هذه الأهوال أمام ناقته النجيبة، فيتخطى الصراع ظافرا منتصرا، وهو يرمز بالناقة إلى إرادته الصلبة، التي لاتخنع لشراسة الطبيعة، وقواها المدمرة، وإذا كان الأعشى يتحدّث عن تجربة ذاتية، فهو يسعى إلى ترسيخ قيم إنسانية تمّجد انتصار الإنسان في صراعه المستمر مع عوامل الفناء والتدمير. وقد كان للبيئة الجاهلية أصداء عميقة في حديثه عن عالم الرحلة. يتجلى ذلك في استعماله الألفاظ البدوية ودلالاتها الاجتماعية والاقتصادية والنفسية.

ومن حديث الأعشى في الرحلة قوله: [2] (من المتقارب)

وبيداء يلعب فيها السرا ... ب، لا يهتدي القوم فيها مسيرا

قطعت، إذ سمع السامعو ... ن، للجندب الجون فيها صريرا

---

(1) خان، محمد عبد المعين 1981. الأساطير والخرافات عند العرب. ط3، دار الحداثة، بيروت.

(2) الأعشى - ديوانه: 87.

بناجيـة كـأتـان الثّميـل توقّي السرى بعد أين عسيرا
إلى ملك، كهلال السما ء، أزكى وفاء ومجدا وخيرا

وأبيات هذه الرحلة لا تكاد تختلف عن أبيات عمرو بن قميئة التي سبق ذكرها. فهو يرتكز على الموروث الشعري الجاهلي في تشكيل صوره الشعرية، إلى جانب تجربته الذاتية ،" وفي هذه الرحلة يجد الشاعر نفسه ومظاهر الطبيعية وجها لوجه، ويصوّر منها ما يرى تصوير متابع دقيق الملاحظة."[1] والأعشى يصوّر قساوة الصحراء، وصعوبة الرحيل فيها، فهي عالم مجهول ، غير مأمون الجانب، لا يهتدي الراحلون فيه إلى حيث يريدون، خاصة إذا لم يكن لديهم دليل يرشدهم إلي سبل الخلاص.

ويحدثنا الأعشى عن دخوله هذا العالم الموحش، وخروجه منتصرا، وقد كانت ناقته وسيلته في رحلته الشاقة إلى الممدوح الذي يتمتع بكل القيم الإنسانية العظيمة. وتتميز رحلة الأعشى بخلق جوّ نفسي خاص، فهويحدثنا عن هذا العالم المأزوم ، القامع، الموحش، ثم يسير إلى حيث الأمان والوفاء والخير.

لقد احتلت قصص الحيوان الوحشي في غضون عالم الرحلة مكانة واسعة ، فتحدّث الشعراء عن حمار الوحش في موسم الربيع، وهو بين الأعشاب، وفي السهول والأودية، يتمتع بنعمة الطبيعة مع قطيع الأتن، أو مع واحدة (أتان)، لا يكدّر عيشه إلاّ صراعه مع الحمر وهي تغالبه على أتانه، فيذود عنها، ويستأثر بها، ويقضي الحياة معها متنقّلا بين مواطن

---

(1) البطل، علي 1980- الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ط1، دار الأندلس، بيروت: 235.

المياه، ولكنّه لا يملك وسيلة لمقاومة الصياد الذي يتربّص به ويقطيعه، ولكن غالبا ما تخطئ سهام هذا الصياد أهدافها، وتنجو الحمر من أذاه، ويعود خائبا يشكو سوء طالعه إلى عياله الذين طال بهم الجوع والصبر.

وفي حديثهم عن الناقة نجد أنهم يشبهونها في معظم الأحيان بالبقرة الوحشية المسبوعة التي افترس السبع ولدها نتيجة غفلتها عنه، وتعود لتجد آثارا من دمه وعظامه، فتنكب على هذه الآثر تشمها بلهفة وحب كبيرين، وتنصرف ثكلى حزينة لتواجه مصيرها وحيدة، فلا ترحمها عوامل الطبيعة، من رياح وأمطار، ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد بل يداهمها الصيادون وهي تسعى للبحث عن مكان تفرّج به كربتها فتخوض صراعا مريرا مع كلاب الصيد، وتهزم هذه الكلاب، وتتخلّص من سهام الصيّادين وتنجو من هذا العذاب لتواصل رحلة الحياة من جديد.

ولا تختلف قصة الثور الوحشي عن البقرة الوحشية في المواقف الدرامية، فها هو ذا الثور الوحشي في الشتاء يعاني البرد والوحدة، يداهمه الليل بأحزانه ومخاوفه، فيلجأ إلى الاحتماء بأصل أرطاة، ويقضي وقتا عسيرا في جنح الليل وهو يقاوم البرد والمطر في صبر، وبإرادة قوية، ولا يختلف ليله عن نهار ،وكيف له أن يختلف وكلاب الصيد تطارده؟ ولكنه لا يستسلم ، بل يتأهّب للصّراع ، ويقاوم بكلّ ما يمتلك من قوة ، ويهاجم هذه الكلاب فيصرعها ويتغلّب عليها، وتلتمع عيناه بالنصر.

أما قصة الظليم ونعامته، فهي تصوّر- في أغلب الأحيان- حالهما النفسية وهما يرعيان في بيئة خصبة، وعند المساء يعودان إلى بيضهما أو فراخهما فيحنوان حنو الأبوة والأمومة على فراخهما، ويرصد الشعراء في هذه القصة - غالبا- علاقة المودة والحب بين هذين الطائرين.

وهذه القصص ترد- في أغلب الأحيان- بنسب متفاوتة في غرض الرحلة وفي وصف الناقة خاصة، وتكاد تشكّل تقليدا أساسيا في القصيدة الجاهلية، وتتضمن "مواقف درامية" تنبئ عن خلفية فنية، ومواقف جمالية من الحياة، وتعبّر عن رؤية للوجود تتناسب وطبيعة العصر الذي أفرزها.

ويشير الجاحظ إلى رمزية الحيوان في القصيدة العربية المركبة يقول:" ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة أن تكون الكلاب هي التي تقتل بقر الوحش، وإذا كان الشعر مديحا، وقال كأن ناقتي بقرة من صفاتها كذا وكذا أن تكون الكلاب هي المقتولة "[1] ففي المرثية والموعظة الكلاب ترمز لقساوة القدر والدهر وبقر الوحش يرمزإلى الإنسان الذي لايفلت من حتمية المصير (الموت). بينما في المديح ترمز الكلاب إلى مصير الأعداء والخصوم الذين يلاقون الموت.

ولم يختلف غرض الرحلة في القصيدة المركبة عند الشعراء المخضرمين كثيرا، فقد التزموا تقاليد القصيدة الجاهلية من حيث الجوانب الفنية، أقصد بناء القصيدة المركبة التي يكون غرض الرحلة فيها مرحلة وسطى في معمارها الفني، وقد تحدّث الشعراء في هذا الجانب عن الإبل والنوق والصحراء وأهوالها والحيوان الوحشي وعوالمه النفسية، وصراعه المستمر من أجل الحياة. ولعلّ التطوّر الذي شهدته الرحلة عند الشعراء المخضرمين يدرك من خلال السياق العام للقصيدة فهي تكون غالبا في مدح الرسول (ص) أو الخلفاء أو رثاء المجاهدين والصحابة أو الفخر

(1) الجاحظ- الحيوان: 2/ 20.

بعدالة الرسالة الإسلامية، أو هجاء الكفار وما إلى ذلك... فالسياق العام للقصيدة هو الكفيل بتحديد مظاهر التطوّر في غرض الرحلة. مادامت القصيدة خاضعة لقضية مركزية تشكل مدار اهتمام المحاور الفنية والعوامل الجمالية. بمعنى أن عالم الرحلة ليس معزولا عن البينة الكلية للقصيدة المركبة في صدر الإسلام، ومن هنا فإن هدف الرحلة الذي كان في الجاهلية خاضعا لمقاييس فنية واجتماعية، قد تغيّر في صدر الإسلام وأصبحت تتحكم فيه مقاييس داخلية وخارجية جديدة، فالإسلام بهذا المعنى قد أعطى رؤية لمفهوم الشعر تتناسب مع العقيدة الجديدة. فهل التزم الشعراء بهذه المقاييس وساروا على هديها ؟ إن الإجابة على هذا السؤال أثارت جدلا واضحا وكبيرا بين الباحثين والنقاد فمنهم من قال: بالتزام الشعراء بالخط الإسلامي في شعرهم ومنهم من عارض، ولكلّ فريق حججه وبراهينه في هذا الشأن، إنما الذي نريد أن نشير إليه هو أن تأثير الإسلام في القصيدة العربية من حيث التشكيل اللغوي أو التطوير الدلالي للألفاظ في إطار السياق وفي النسق العام للقصيدة واضح وبيّن ولا مجال لا نكاره، وشأن الرحلة في هذا الإطار شأن القصيدة. فلايمكننا رؤية ما لحق بها من تطور إلاّ بوضعها ضمن القصيدة. ومن هنا فقط نستطيع أن نرصد ملامح تطوّرها.

وفي قصيدة كعب بن زهير في مدح الرسول(ص) تحتل الرحلة ما يبلغ عشرين بيتا يتحدث فيها عن ناقته، مستعينا ببعض الصور الموروثة، ولكنه يعيد بناءها، فيشكلها تشكيلا جديدا، مما يجعله يخرج بها عن النمط التقليدي، فتكتسب خصوصية مبدعها. وهو يصوّر ناقته كامرأة

ثكلى فقدت بكرها بعد أن شارفت على سن اليأس، فذهب حزنها على ابنها بعقلها، ومن خلال هذه الصورة يلج كعب إلى تصوير عالم درامي تحتل المأساة فيه جزءا كبيرا، ولا عجب إذا ما قلنا إنه كان مهددا بالموت، فقد أهدر الرسول دمه، نتيجة كفره وتعريضه بالإسلام والمسلمين، فصبغ حديثه عن الرحلة بصبغة مأساوية بثّ من خلالها صورة عن عالمه الداخلي.

يقول كعب :[1] (من البسيط)

كأنّ أوبَ ذراعيها ،وقد عرِقَتْ ... وقد تلفّع بالقور العساقيلُ

وقا ل للقوم حاديهم وقد جعلت ... ورق الجنادب يركضن الحصى:قيلُوا

شدّ النهار ذراعا عطيل نصف ... قامت فجاوبها نكد متاكيلُ

نوّاحة رخوة الضّبعين ليس لها ... لَمّا نعى بكرها الناعون معقولُ

تلْوي اللّبان بكفيها ومُدَرَّعُهَا ... مشقّق عن تراقيها رعابيل

تحتوي أبيات القصيدة - والرحلة منها- على طاقة صوتية،تظهر في تكثيف الإيقاع الصوتي في عناصر القصيدة، ولهذا أثره الفني في نفس المتلقي، إلى جانب المضمون الدلالي الصريح تكتسب القصيدة دلالة صوتية، وهذا يمنح القصيدة جمالية وتناغما، ويثير الانفعال في دلالة أصواتها، إلى جانب إيقاع التفعيلة العروضية والوزن الصرفي المتمثل في الصيغ المتنوعة في القصيدة. ولعلّنا إذا أحصينا حرفي (القاف والعين) في هذه الأبيات نجد ترددهما كثيرا، وتسهم بحدة أصواتها في خلق جو

(1) ابن زهير ، كعب 1950- شرح ديوان كعب بن زهير. صنعة الإمام أبي سعد السكرى ط1، مطبعة دارالكتب المصرية. القاهرة: (قصيدة البردة) 6- 25.

مأساوي وهذا ما سعى إليه الشاعر. فحرف العين يتردد أربع عشرة مرة وحرف القاف يتردد خمس عشرة مرة، وهو عدد كبير إذا ما قيس بعدد الأبيات. أما باقي الحروف فقد استعملها بنسب متفاوتة ولكنها لا تخلو من أثر انفعالي أو دلالة صوتية. وهذه التقنية الأسلوبية في القصيدة إلى جانب غيرها من التقنيات التي وظّفها الشاعر تجعلنا ندرك بسهولة الموقف النفسي والاجتماعي للشاعر فهو يستعطف ويعول، وينوح، ويرجو الخلاص من واقعه المأزوم.

وكعب بن زهير في حديثه عن الرحلة يأتي بصور مستحدثة يخرج بها- في أحيان كثيرة- عن الموروث القديم، وهذا لا يعني أنه لم يستفد من هذا الموروث بل استفاد، ولكنه ولدّ منه طاقة فنية تدل على قدرته الإبداعية وهو لم يطوّر في جانب الرحلة فقط بل استطاع أن يخرج على الموروث ويطّور في نتاجه الشعري جميعا.

ويشكل شعر المخضرمين امتدادا وتطورا للقصيدة الجاهلية، وتتفاوت نسب هذا التطوّر بين" ربيعة بن مقروم الضبّي" و"الشماخ بن ضرار الذبياني" وتميم بن أبيْ بن مقبل" و"حسان بن ثابت" و"عبد الله بن رواحة" وغيرهم. ولعلّ الأخيرين كانا أكثر تأثرا بالنهج الإسلامي في الشعر، وأكثر استفادة من نصوص الذكر الحكيم.

وحظ الرحلة في ديوان الحطيئة قليل وهونادرا ما يخرج من المقدمة إلى حديث الرحيل ، وإذا خرج إليها طبعها بشيء من الاقتضاب، واتكاؤه على الموروث الشعري القديم واضح ولكنّه يسعى إلى تمويه هذا الاعتماد

على الصور القديمة بتشكيل الصورة ضمن سياق جديد نرى فيه ملمحا تطوريا فهو يقول:[1] (من المتقارب)

فهل تُبلِغنّيْكها عرمسٌ	صموت السّر لا تشكّى الكلالا
مفرّجة الضّبع موّارةٌ	تخدّ الأكام وتنفي النّقالا
إذا ما النّواعج واكبنها	جشمن من السر ربوا عضالا
فإن غضبت خلت بالمشفرين	من سبائخ قطن وبرسا نسالا
وتحدو يديها زجولا الحصى	أمرّهما العصب ثم استمالا
وتحصف بعد اضطراب النّسوع	كما أحصف العلج يحدو الحيالا
تطير الحصى بعرى المنسمين	إذا الحاقفات ألفن الظلالا
وترمي الغيوب بِمَا ويَتَيْنِ	أحدثتا بعد صقل صقالا

والحطيئة يستقي صوره من البيئة البدوية، وتخضع القصيدة عنده لمقاييس القصيدة العربية الوروثة سواء من حيث البناء أو الإيقاع المتمثل في العروض، ولكنّه يضيف إلى قصيدته طاقة فنية وجمالية تظهر فيها خصوصيته الشعرية بوضوح، ومن هنا تبدو سمة التطور في القصيدة العربية، التي يسندها تراث شعري ضخم، مما جعل الشعراء يعتمدون عليه ويحلّقون في فضاء التجديد بثقة وإصرار.

والملاحظ أن القصيدة العربية في صدر الإسلام قد جنحت إلى التخفف من المقدمات ومن الرحلة ومالت إلى القصر والاستقلال في الموضوعات،

---

(1) الحطيئة- الديوان: 52- 57.

والتزام "النظرة الإسلامية للشعر" - إذا جازلنا هذا التعبير- التي تهدف إلى توجيه الشعر في خدمة الدين والأخلاق. ويظهر هذا جليًا في شعر الفتوح الإسلامية. حيث :" لا يطالع الدارس قصيدة واحدة في شعر الفتح طال نفسها أ و تعددت أغراضها كقصائد الجاهلية، فلا ظروف القتال من جانب، ولا نفسية المقاتل من جانب آخر تتيحان امتداد نفس الشاعر، فتحولّت القصائد من ثم إلى مقطعات لا هثة، يصبّ فيها الشاعر عواطف اللحظة ومشاعرها في سرعة خاطفة."[1]

أما في العهد الأموي- الذي ورث القصيدة الجاهلية والقصيدة الإسلامية- ، فقد صبغت القصيدة في هذا العهد بصبغة فنية متطورة عن المراحل السابقة، وكان للظروف التاريخية والواقع الاجتماعي والثقافي دور كبير في شعر هذه المرحلة.

وينتشر غرض الرحلة في قصائد الشعراء الأمويين انتشارا واسعا، وفيه حديث مفّصل عن الناقة والصحراء وحيوان الوحش وطيور البادية، ويعتمد هؤلاء الشعراء على التراث الشعري الضخم الذي خلفته المراحل السابقة. ولكنّهم تجاوزوا حال الاستلاب بهذا الموروث فحاولوا أن يطوّروا في الصور والأساليب والدلالات. وفي حديث الرحلة يقول النابغة الشيباني:[2] (من البسيط)

وبلدة مقفرة أصواء لا حبها   يكادُ يشْمط من أهوالها الرّجلُ
سمعت منها عزيف الجنّ ساكنها   وقد عراني من لون الدّجى طفلُ

(1) القاضي، النعمان 1965- شعر الفتوح الإسلامية في صدر الإسلام. الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، مصر: 217.
(2) الشيباني- الديوان: 89.

تُجاوب البوم أصـداءٌ تجاوبـها والذئب يعوي بها في عينه حَـوَلُ

حتّى إذا الصّبح ساق الليل يطرده والشّمس في فلك تجري لها حـولُ

تشوي جنادبها شيًا إذا صهدت تكاد منها ثياب الرّكب تشتعلُ

ترى الحرابيّ فيـها وهي خاطرة وكلّ ظلّ قصير حين يعتدلُ

ظلّت عصافيرها في الأرض حاجلة لما توقّد منها القاع والقُللُ

وهو يرسم صورة مخيفة عن الصحراء، فهي مقفرة، واسعة الأرجاء، تكاد تُشيب الضاربَ فيها، لكثرة أهوالها، وشدة قساوتها، ومما يزيد الساري فيها رعبا عزيف الجنّ في جنح الليل وعواء الذئاب وصدى أصواتها المتردد عبر الفيافي وأصوات البوم وهي نذير شؤوم وشر، ولا تختلف قساوة ليل الصحراء عن نهارها حيث الشمس في النهار متقدة تلهب ظهر الأرض أسافلها وأعاليها، حتى لتكاد ثياب الراحلين تحترق من فرط الحرّ، ويوظّف النابغة صورة تبدو فيها حساسية الشعر المفرطة ودقة الملاحظة الذكية مع نوع من الاشفاق والرحمة حيث يصوّر العصافير وهي حاجلة أ ي رافعة احدى رجليها، وواقعة على واحدة أو تمشي عليها، وتظلّ تتابع هذه الطريقة التبادلية، ترفع رجلا وتمشي على أخرى لكي تبرد. وفي هذه الصورة توظيف فني وجمالي يدلّ على تجربة شعرية عميقة، تفسح المجال لمستويات الخطاب الشعري أن تأخذ أبعادها في مخيّلة المتلقي الذي يتفاعل وجدانيا مع القصيدة، ويحاول أن يتخطى المعنى الظاهر من النّص.

ومن هنا نلج إلى دلالة التجربة الشعرية عند النابغة الشيباني، فنلمس في أبياته هذه صورا مأساوية لصراع الإنسان المستمر مع قوى الطبيعة، كما نلمس هذه الروح الشعرية الشفافة التي تراقب جماليات الحياة وصراع

كائناتها من أجل الحياة، وتوظيف ذلك في مجال الفن بصور مشرقة تنّم على ذوق جمالي رفيع. ويتجلى ذلك أكثر في تصويره لرفاقه في الرحلة فيقول:[1] (من البسيط)

مثل الحنيّات صقرا وهي قد ذبلت ... والقوم من عرواء السّير قد ذبلُوا

كالخرس لا يستبين السمع منطقهم ... كأنّهم من سلاف الخمر قد ثملُوا

لما رأيتهم غُنّا إذا نطقوا ... وكلّ أصواتهم ممّا بهم صحلُ

وهم يميلون إذ حلّ النّعاس بهم ... كما يميل إذا ما أقعد الثّملُ

قلت: أنيخوا فعاجوا من أرمّتها ... فكلّهم عند أيديهنّ منجدلُ

نَامُوا قليلا غشاشا ثمّ أفزعهم ... ورد يسوق توالي اللّيل مقتبلُ

شدوا نسوع المطايا وهي جائلة ... بعد الضّفور سراعا ثُمّتَ ارتحلُوا

تبدو هذه القصة محكمة البناء، تهدف إلى شدّ ذهن المتلقي، والسيطرة على انفعاله، وأحاسيسه، وقد استخدم فيها الشاعر جماليات التصوير للطبيعة الخارجية ولأعماق النفس الإنسانية، وتمكّن من اعطاء وصف دقيق لحال رفاقه وهم في غمرة التعب والمعاناة فشبههم بالثملين من سلاف الخمر، وهم يترنحون في مشيتهم لا يتحدثون كأنهم خرس، وقد غلب عليهم النعاس فذهبوا لينشدوا الراحة ولكن باغتهم الصبح فخافوا اشتداد الحر فشدّوا الرحال وواصلوا المسير يضربون في أعماق الفيافي والنجود.

وهكذا رحلة الإنسان في هذه الحياة، عليه أن يواجه مصيره، ويصارع من أجل حياة أفضل. فلا مجال للعيش الرغد في هذا النصّ الذي تقوم

---

(1) الشيباني- الديوان: 89.

أبياته على تصعيد الحدث الدرامي القائم على الصراع، والذي تشكّل الرحلة عموده الفقري، ومحوره الأساس، والنابغة تجاوز حدود التقليد للموروث، وانطلق يعبّر عن تجربته الشعرية بامكانات متطورة على مستوى الصورة الشعرية وما تتضمنه من خصوصيات ومعطيات جمالية.

ولا يخرج الأخطل عن هذا الإطار، فهو يحاول التطور بالقصيدة العربية بكل ما يمتلك من امكانات فنية، ولكن سيطرة الموروث وهيمنته كانت تشكّل عقبة كبيرة أمام طموحه في التطوّر. يقول في حديث الرحلة:[1]

(من الطويل)

وبيداء مُحال ، كأنَّ نعامها	بأرجائها القصْوى أباعر همَّلُ
ترى لامعات الآل فيها كأنّها	رجال تعرّى تارة وتسربَلُ
وجوز فلاة ما يغمّض ركبها	ولا عين هاديها من الخوف تغفلُ
بكلّ بعيد الغول لا يهتدى له	بعرفان أعلام، وما فيه منهلُ
ملاعب جنّان، كأنّ ترابها	إذا اطّردت فيه الرّياح مغربلُ
أجزت إذا الحرباء وافى كأنّه	مصلٍّ يمان، أو أسير مكبّلُ
إلى ابن أسيد خالد أرقلت بنا	مسانيف تعرَوْري فلاة تغولّ
ترى الثّعلب الحوليّ فيها كأنّه	إذا ماعلا نشزا، حصان مجلّل

وتكتسب الرحلة في قصائد الأخطل خصائصها البدوية من إغراقه في وصف الصحراء وحيوانها، وما تتميّز به من حرّ شديد، وأرجاء واسعة يخطف فيها السراب، وهو يحاول أن يرصد جزيئات الرحلة فيصف دقائقها ومعاناتها. فيتتبع التصوير الخارجي للواقع المحيط به دون أن يغفل انعكاس هذا الواقع في عالمه الداخلي.

(1) الأخطل - ديوانه: 21- 23.

ولا يختلف "الراعي" كثيرا عن شعراء العهد الأموي الذين وظفوا الرحلة في قصائدهم المركبة وعلى الرغم من قلة ما وصلنا من شعر الراعي وأغلبه مقطعات قصيرة وأبيات متفرّقة،[1] فإنه لم يغفل حديث الرحلة كتقليد فني في القصيدة العربية المركبة. وفي قصائد ذي الرمة حديث كثير عن الرحلة والصحراء، ويعدّ ذو الرمة من أبرز الشعراء الذين ارتفعوا "بشعر الصحراء إلى أعلى قمّة وصل إليها هذا الشعر في تاريخه، فدفع بهذا حركة البعث الأموية خطوات بعيدة المدى إلى الأمام."[2] وذو الرّمة" كان يأخذ بمذهب القدرية[3] وقد انعكس هذا الموقف العقلي في شعره، حيث كان يناضل عنه الشعراء من مثل رؤبة وغيره.

ويتسم جانب من ديوانه "بوصف الصحراء، إذا استطاع أن ينفذ في هذا الوصف إلى لوحات رائعة وهي لوحات دبجتها يراعة شاعر عاشق لا لميّة فحسب، بل للصحراء نفسها، وكأنّما كان يرى في الصحراء إطار ميّة، فأحبها كما أحبّ ميّة، وازداد شغفه بها حين رأى الصورة أو رأى ميّة تفلت من يده، ولا يبقى له إلاّ هذا الإطار الرائع الذي كان يراه من حولها، فاعتزّ به وضمّه إلى صدره، وأحبه حبّا ملك عليه ذات نفسه." [4]

وهو يغني ذاته في الصحراء حتى يكاد يتوحّد معها، توحدّ الصوفية في الذات الإلهية. فلا يغفل عن شيء فيها، فهو يصورّ حيوانها، ورمالها، وليلها، وهاجرتها، وسرابها، ومناهل مائها، وطيورها،

---

(1) الراعي النميرى 1964- شعر الراعي النميري. جمعه ناصر الحاني، مطبوعات المجمع العلمي العربي- دمشق.

(2) خليف يوسف- ذو الرّمة شاعر الحب والصحراء: 7

(3) ضيف شوقي- التطوّر والتجديد في الشعر الأموي: 246.

(4) المرجع نفسه: 250.

وجمالها، وأشجارها، وحصاها، وأشياء كثيرة أخرى. لقد وجد في الصحراء الطمأنينة والسكون والعظمة غير المتناهية، وكأن يلجأ إليها متأملا فيما تنطوي عليه من معان ودلالات، فكانت تمنحه الحب والثقة بالنفس مثلما يمنحها من العشق والإخلاص، ومن هنا استطاع ذو الرّمة أن يعبّر عن رؤيته للوجود، ويجعل من شعره في الصحراء منفذا لهذه الرؤية، يقول :[1] (من الطويل)

إليك ابتعثنا العيس وانتعلت بنا ... فيافي ترمي بينها بسهامِ
قلاصًا رحلناهنّ من حيث تلتقي ... بوهبين فوضى ربرب ونعامِ
يراعينَ ثيران الفلاة بأعينٍ ... صوافي سواد المأق غير ضخامِ
فكم واعست بالركب من متعسّف ... غليظ وأخفاف المطيّ دوامِ
سباريت إلاّ أن يرى متأمّل ... قنازع أسنام بها وثغامِ
ومن رملة عذراء من كل مطلع ... فيمرقن من هاري التراب ركامِ
وكم نفّرت من رمح متوضّح ... هجان القراذي سفعة وخدامِ
لياح السّبيب انجل العين آلف ... لما بين غصنٍ معبلٍ وهيامِ

ولا يكتفي ذو الرّمة بالصّور الشعرية الموروثة في الصحراء والرحلة، بل يلجأ إلى طاقته الابداعية، وتجربته الشعرية، فيولّد صورًا جديدة تطفح بالجمال والشاعرية، ومن هنا نجد أنّه استطاع أن يتجاوز الموروث ويطورّ في القصيدة العربية.

يقول علي البطل" في الرحلة يجد الشاعر نفسه ومظاهر الطبيعة وجها لوجه،... وكأن رحلته لا تنجح إلاّ بهذا الطقس الشعائري، يؤديه في عمله

(1) ذو الرمة، الديوان؟: ق 78.

الفني، فهو يقص أسطورة الإله الذي يتغلّب على الأخطار، وكأنه يؤدي صلاته راجيا أن ينجو من مخاطر رحلته، وأن ينجح سعيه فيها... وتتحقق له الآمال."[1] وإذا كنّا نتفق مع علي البطل في بعض اجتهاداته في تفسير الشعر الجاهلي من وجهة نظر أسطورية- وليس كل الشعر الجاهلي- فإنّنا نخالفه في تفسير الشعر الذي ظهر في الفترة الإسلامية من هذا المنطلق، فالرحلة في القصيدة العربية ليست نمطًا شعائريا يؤديه الشاعر في عمله الفني، وليست قصة أسطورة الإله الذي يتغلّب على الأخطار ، فهي صورة الإنسان في صراعه مع قوى الطبيعة، وما انتصار الإنسان في الرحلة إلاّ حلم الشاعر المؤمن بقدرة الإنسانية على تجاوز ما يعيق مسيرتها نحو حياة أفضل.

وإذا كانت صورة الرحلة في القصيدة العربية تعبيرا عن واقع الاغتراب الذي كان يشعر به في بيئته، فإنّها تعبير عن رؤية الشاعر للعالم أيضا.

وقد أغنى ذو الرّمة القصيدة العربية بحديث الرحلة، فصوّر هذا الجانب تصويرا فنيا بارعا، وأغناه بجماليات فيها كثير من التطوّر والتجديد، يقول: [2] (من الطويل)

ويوم يزير الظبي أقصى كناسه ... وتنزو كنزو المعلقات جَنَادِبُهْ

أغرّ كلون الملح ضامي ترابه ... إذا استوقدت حُزّانُهُ وسَبَاسِبُهْ

تلثمتُ فاستقبلتُ من عنفوانِهِ ... أوارًا إذا ما أسهل استن حاصبهْ

(1) البطل، علي- الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: 235.
(2) ذو الرّمة- ديوانه: 47

وقد جعل الحرباء يبيض لونه ويخضر من لفح الهجير غباغبهْ
وشبح بالكفين شبحًا كأنّه أخو فجرة عالى به الجذع صالبهْ
وبيت بمهواة هتكت سماءه إلى كوكب يزوى له الوجه شاربهْ
بمعقودة في نسع رحل تعلّقت إلى الماء حتى انقد عنها طحالبهْ
فجاءت بسجل طعمه من أجونه كما شاب بالمورود بالبول شائبهْ
فجاءت بنسج من صناع ضعيفة ينوس كأخلاق الشّفوف زعالبهْ
هي انتسجته وحدها أو تعاونت على نسجه بين المثاب عناكبهْ
هرقناه في بادى النشيئة داثر قديم بعهد الناس بقع نصائبهْ
على ضمّرٍ هيم: فراو وعائف وناتل شيئ سيء الشرب قاضبهْ
سحيرا، وآفاق السماء كأنها بها بقر أفتاؤه وقراهبهْ
ونطنا الأداوي في السواد فيمّمت بنا مصدرا والقرن لم يبد حاجبهْ

يجمع ذو الرّمة في حديث الرحلة وصف طبيعة الصحراء ووعورة سبلها، وقسوة مناخها. ويصوّر هوام الصحراء وحشراتها ووحوشها ومائها الآسن المجمّع من الغدير أو المخزّن في آبار ضربت عليها العناكب بنسجها، وغير ذلك.

فهو يعطي صورة مرعبة لهذا العالم المخيف، الذي لا يتمكّن من تجاوزه إلاّ من أتيَ الصّبر والحكمة. وطبيعي أن يكون الشاعر صاحب هذه الأخلاق، ومن هنا نراه يتجاوز بتجربته الذاتية حدود الإنسان الفرد إلى الإنسان النوع، فتكتسب قصيدته بذلك بعدها الإنساني والجمالي.

وتكمن جمالية هذا النصّ في توظيف الشاعر لكثير من الألفاظ التي تحتوي حرف (السين) حيث استعمل هذا الحرف في مجال الرحلة أكثر من "تسع عشرة مرة" وهو كما نعلم يكتسب دلالة صوتية، فهو مهموس رخو، من حروف الصفير، وكثرة استعمال هذا الحرف في هذه الأبياء يعطي إيقاعا موسيقيا ، يساعد على خلق الجو الذي يسعى الشاعر إلى وضعنا في إطاره.

هذا إلى جانب حرف الصاد الذي تردد كثيرا في هذه الأبيات حيث بلغ عدده ست مرات وهو يحمل خصوصيات حرف السين بمعنى أنّه حرف مهموس رخو، من حروف الصفير، وهو مطبق وهذا الطباق هو الذي يفرّق بينه وبين السين.

وتسهم القافية دون شك في جمالية النصّ الشعري، وحرف الباء والهاء في آخر الأبيات طبعا القصيدة بإيقاع ضخم، فالباء حرف مجهور شديد، والهاء مهموس رخو، مخرجه من أقصى الحلق ، والباء مخرجه من بين الشفتين، وهذا البعد في مخرج الحرفين، له دلالته الصوتية والنفسية، فاستعصاء النطق وبذل الجهد في النطق بالقافية يقابله استعصاء في قطع المفازة، فلاعجب إذا من لجوء ذي الرّمة إلى هذا الإيقاع القوي، على مستوى العروض (الموسيقى) حيث استعمل البحر الطويل أو على مستوى القافية حيث استعمل حرفين متباعدين في المخارج وفي الصفات ، ومن هذا المنطلق نرى أن جميع دلالات النّص الشعري. الصوتية والصرفية والنحوية السياقية الموقعية تشكّل رؤية الشاعر الشمولية لفن الشعر وللوجود.

وتحتل الرحلة في قصائد العجاج مكانة واسعة، فهو يهتم بها اهتماما كبيرا ، ويستفيد في بعض تقاليدها من ديوان الشعر الجاهلي، والأموي،

وفي شعره يحاول أن يجدد في الصورة الفنية، وذلك ما نلمحه في النسق الشعري العام الذي تتميّز به قصائده. وفي حديثه عن الرحلة يذكر المفاوز والقفار والهاجرة وحيوان الصحراء وأسطورة الجن وليل البادية المخيف، وجوّها القاسي وسوى ذلك. يقول :[1] (من الرجز)

أرمي بأيدي العيس إذ هويت	في بلدة يعيا بها الخِرّيتُ
رأي الأدلاء بها شتيتُ	صحراء لم ينبت بها تنبيتُ
هيهات منها ماؤُهَا المأموت	مَرْتٍ يناصِي خرقها مروتُ
يمسي بها ذو الشّرة السّبوت	وهو من الأين حفٍ نَحِيتُ

فهو يتحدّث عن صعوبة مسالك الصحراء، فهي تعيي الدليل الحاذق بالدّلالة ، وتهيم بها العيس وهي تنوء بحملها، ففي هذه المفازة لا وجود للماء أو النبات، ولا منجاة فيها لمخلوق يسير بها لأن الأيم أو الحيّة ستهلكه وتقضي عليه. وفي هذه الصورة ما يدلّ على معاناة الشاعر الوجدانية وإلمامه بصور الصراع الذي يخوضه الإنسان من أجل الوصول إلى ما يصبو إليه، فصورة الصحراء في هذه الأبيات تشتمل على خواء وقحط قاتلين، إنها رمز للدمار.

ومن هنا نجد أن رؤية العجاج للصحراء مخالفة لرؤية ذي الرّمة فيها، ولعلّ لهذا الاختلاف عوامل نفسية واجتماعية وسياسية وفكرية وغيرها. فعلى الرغم من أنّهما عاشا في عصر واحد، جاءت وجهتا نظريهما في عالم الرحلة وفي الصحراء مختلفتين.

(1) العجاج- ديوانه: ق 42.

ولم يتوقف تطوّر غرض الرحلة في العهد الأموي عند حدود الصورة الرؤية فقط، بل تجاوز ذلك إلى عدم حرص الشعراء على البناء التقلدي للقصيدة العربية المركبة، فلم يعن شعراء هذا العهد بترتيب أغراض القصيدة كما رتبها الجاهليون أو الإسلاميون،فهم يوردون الرحلة في آخر القصيدة أحيانا ، ويقدّمون عليها بقية الأغراض، أو يأتون بها متداخلة مع الأغراض الأخرى، وتارة يقدّمون للقصيدة بالرحلة وينطلقون إلى الغرض الموالي، وأحيانا يتجاوزون هذا التقليد الفني الذي استمر فترة طويلة، فلا يذكرون الرحلة ، وإذا ذكروها تأتي عندهم قصيرة تخلو من التفصيلات التي عهدناها عند الشعراء السابقين.

ويبدو هذا التطوّر في أسلوب الرحلة عند" جرير بن عطية" فهو يفتتح بعض قصائده بحديث الرحلة [1]، وأحيانا يقدّم عليها الأغراض الأخرى فيختتم بها بعض قصائده[2]، وأحيانا يقلّص حديث الرحلة فيذهب بجلّ تفصيلاتها وخصائصها. وأحيانا يستدرك هذه التفصيلات من حيوان الصحراء، والهاجرة، والسّراب، وغير ذلك.[3] يقول جرير:[4] (من الطويل)

وحمّلتُ أثقالي نجاة كأنّها	إذا ضمرت بعد الكلال فنيقُ
من الهوج مصلاتا كأنّ جرانها	يمانٍ نضا جفنين فهو دلوقُ
يبيّن للنسعين فوق دفوفها	وفوق متون الحالبين طريقُ
طوى أمهات الدرّ حتى كأنّها	فلافل هنديٍّ فهنّ لصوقُ

(1) جرير- ديوانه: 297، 356، 412، 507.
(2) المصدر نفسه: 302، 618.
(3) المصدر نفسه: 144، 297، 375، 622، 688.
(4) المصدر نفسه: 372- 374.

في هذه الأبيات وصف حسيّ لناقته، فهي قوية صلبة كأنّها الفحل، سريعة، يشبه باطن عنقهاا لسيف اليماني الحاد الذي يخرج من غمد من غير سلّ، وهذه الناقة نجيبة لا يحمل عليها، ولذا صغرت أخلافها من عدم اللبن.

ولغة هذه الأبيات متينة في ترابطها، يعتمد جرير فيها الجملة الفعلية ولكنّها جملة طويلة، ويكثر من التشبيه والجمل الاسمية وغيرها.

وتتكرر أداة التشبيه (كأنّ) ثلاث مرات في أربع أبيات من غرض الرحلة، وهذا التكرار يُضعف الجملة الشعرية، ويقلّل من حدّة التوتّر والانفعال لدى المتلقي، لأنّه يهدف إلى التفسير والمقارنة، ومع ذلك ليس كلّ تكرار مخفقا شعريا بل على العكس، فهناك قصائد تتكرر فيها ألفاظ أو جمل أكثر من مرّة ولكنها لا تفقد وهجها، بل تكسب القصيدة دلالات جمالية وفنية، وهذا لا يعني أن جريرا قد أخفق بهذا التكرار على مستوى الدلالة الصوتية، فعلى العكس، لقد حافظ على جمالية التناغم الصوتي بتكراره لهذا الأداة.

أما حديث الرحلة في قصائد الفرزدق فهو متنوع غيرخاضع لمقياس فني واحد، فتارة يقدّم لبعض قصائده بالرحلة وتارة يؤخرها فتأتي في نهاية القصيدة، أو متداخلة مع غرض الغزل أو المدح أو سوى ذلك. وأحيانا كثيرة تأتي الرحلة قصيرة مقتضبة، فلا يطيل فيها الحديث حول الصحراء وما تضمنه من أهوال، وما تحوتيه من تفصيلات.

يقول الفرزدق في وصف رحلته: [1] (من الطويل)

إليكَ ابن عبد الله حمّلتُ حاجتي   على ضُمّرِ الأحقاب خُوص المدامعِ

نواعجَ كلّفْن الذّميلِ فلم تزل   مقلّصةً أنضاؤُها كالشّراجعِ

(1) الفرزدق- ديوانه: 489- 491.

ترى الحاديَ العجلانَ يرقص خلفها ... وهنّ كخفّان النّعام الخواضعِ

إذا نكبتْ خرقا من الأرض قابلت ... وقد زال عنها رأس آخر تابعِ

بدأنَ به خدل العظام فأدخِلتْ ... عليهنّ أيّام العتاق النّزائعِ

جهيضَ فلاةٍ أعجلته تمامه ... هَبوعُ الضّحى خطّارة أمّ رابعِ

تظلّ عتاق الطّير تنفي هجينها ... جنوحا على جثمان آخر ناصعِ

ومَا ساقهَا من حَاجَةٍ أجحفت بها ... إليك ولا من فِلْةٍ في مجاشعِ

ورحلة الفرزدق تتسم بطابع حضري، فهو يتجه نحو ممدوحه الأموي الذي يمثل عالم الخلاص والرواء بالنسبة إليه. ويظهر الطابع الحضري في رحلة الفرزدق من خلال استعماله للّغة ، فهي مخالفة إلى حدّ ما للّغة الجاهلية، فليس فيها ذلك السّبك المحكم الخاص بطابع العصر الجاهلي، بل يلجأ الشاعر إلى سلاسة العبير وسهولته، من أحل الوصول إلى التعبير عن تجربته الشعرية، وعن رؤيته للعالم، ومع هذا فإن الفرزدق لم يخلص من سمات البداوة في شعره، فتأثير الموروث الشعري في قصائده بارز، غير أنّه يتعامل مع هذا الموروث بحس حضاري متطور.

وحديث الرحلة عند الفرزدق [1] يشمل وصف الإبل ، وحيوان الوحش،ورفاق السفر، ووصف الصحراء، ومعاناته في هذه الرحلة، وفي كلّ هذا يجسّد موا ف صراعية، تحمل مدلولات اجتماعية ونفسية عميقة. وتنبئ على مدى التطوّر الذي حاول الفرزدق أن يبعثه في صميم القصيدة العربية المركبة.

---

(1) الفرزدق -ديوانه: 18-19، 63، 70، 74، 99، 228، 365، 479، 511، 543، 579، 633، 681، 684، 828، 853.

ويحرص «كثيّر عزّة» على الرحلة في قصائده المدحية خاصة، ولكنّه يحاول الخروج على التقاليد الفنية الموروثة لهذا الغرض، فلا يستغرق في الحديث عن الصحراء وحيوانها ،ورفاق السّفر، ولكنّه لا يغفل أهم عنصر في الرحلة وهو صورة الناقة باعتبارها وسيلته الوحيدة للوصول إلى الممدوح وقطع المفاوز والقفار.

يقول كثيّر في الرحلة:[1] (من الطويل)

وسلٍّ هموم النفس إنّ علاجها إذا المرء لم ينبل بهنّ شديدُ
بعيساء في داياتها ودفوفها وحاركها تحت الوليّ نهودُ
وفي صدرها صبٌّ إذا ما تدافعت وفي شعب بين المنكبين سنودُ
وتحت قتودي الرّحلِ عنس حريزة علاة يباريها سواهم قودُ
تراها إذا ما الركب أصبح ناهلا ورجّيَ ورد الماء وهو بعيدُ
تزيف كما زافت إلى سلفاتها مباهية طيّ الوشاح ميودُ
إليك أبا بكرٍ تخبّ براكب على الأين فتلاء اليدين وخودُ

فهو يرى تسلية الهموم في الرحلة إلى الممدوح، الذي يمكنه أن يحقق له آماله وأحلامه. ، وفي طريقه إلى ممدوحه يحدثنا عن ناقته البيضاء فيصوّر هيكلها الخارجي، ويفصّل في وصف هذا الجانب، دون أن يغفل الجانب المعنوي الذي تتميّز به ناقته، فهي عظمية سريعة، شديدة التأمل زهوا، مسترخية في مشيتها خيلاء، تطوي البيد بخطاها الواسعة، وهو يرمز بزهو ناقته إلى انشراح نفسه في إقبالها على "أبي بكر" ممدوحه الذي تجسّدت فيه صفات الرجل النموذج أو المثال.

(1) كثير- ديوانه: 16 وله قصائد أخرى أشار فيها إلى الرحلة (5، 46، 47،....)

وتختفي صورة الرحلة التقليدية في شعر أعشى همذان، وعبيد الله بن قيس الرقيات، واسماعيل بن يسار النسائي والأحوص الأنصاري، وغيرهم...

فهي إذا وردت في أشعارهم- وهذا نادر- فإنها لا تخضع للمقاييس الفنية التي كانت تخضع لها في العهود السابقة.

أما الشعراء المخضرمون الذين شهدوا العهد الأموي والعهد العباسي فقد احتفظوا ببعض العناصر الفنية للرحلة في القصيدة العربية المركبة، واقتصدوا في هذا الغرض كثيرا، فجاء حديثا قصيرا لا يتجاوز- في أحيان كثيرة- ثلاثة أبيات أو أكثر قليلا. وهذا ما نجده في قصيدة ابن ميادة في مدح" الوليد بن يزيد"، يقول :[1]

وليلة ذات أهوال كواكبها	مثل القناديل فيها الزيت والعطبُ
قد جبتها جوب ذي المقراض ممطرةً	إذا استوى مغفلات البيد والحدب
بعنتريس كأنّ الدبّر يلسعها	إذا ترنّم حاد خلفها طربُ
إلى الوليدد أبي العبّاس ماعجلت	ودونه المُعْطُ من لبنان والكثبُ

فهو يصف رحلته وناقته القوية، النجيبة، وما تجاوزه من أهوال ، وما تحمله في سيره من وحشة وشعور بالغربة في تلك القفار الموحشة، الباردة ليلاً.

ورغم كلّ هذه الحواجز الطبيعية العظيمة، نرى الشاعر معتداً بنفسه في صورة الفارس الذي لا يقهر، يتخطّى هذا الدّمار ساعيا إلى ممدوحه حيث الطمأنينة والعيش الرغد.

(1) الأصفهان - الأغاني: 2/ 304- 305 (ينظر في أخباره وأشعاره، كتب الأغاني: 2/ 261.

3- رحلة البر والبحر أو النهر وأبعادها الفنية في العصر العباسي الأول:

كان العماني يذكر الرحلة في قصائده المركبة، وقد أشاد بالخليفة هارون الرشيد في قصيدته التي يذكر فيها الرحلة يقول:[1] (من الرجز)

لـمّا أتـانـا خبـر كـالشّـهد	شـيـب بـمـاء نـقـرة صلـنـد
جـاءت بـه الـبرد وغير البرد	ودّعـت هـنـدا وقـطـيـن هند
وكنـت فـي سلوة عيش رغـد	مـع الـحـسـان الخفرات الخرّد

وينتقل إلى الرحلة فيقول:

فـجـئـت من حـنـظـلـة وسعد	أطـوي الـدّيـاميم بسير أدّ
عـلى بنـاب الأرجـيّ الـوخد	بـكـلّ نـشـز وبـكـل وهـد

ثم يعرج إلى المدح فيقول:

إلـى امرئ لـه أيـاد عـنـدي	واجـبـة الـحـق ولـم أؤدّ
حقوقها ولو جهدت جـهـدي	هـارون يـافـرخ فـروع المـجـد
ويا بان أشياخ الحطيم التـلـد	القـائـمـيـن بعد الرّقد

ويلاحظ أنّه يختصر حديث الرحلة اختصارا شديدا، فيتحدّث عن رحلته في الفلوات، وهو يقطع منخفضاتها ومرتفعاتها، مسرعا إلى "هارون الرشيد" ممدوحه وخليفة الأمة، الذي له على أبنائها أياد بيض، تستحق من الشاعر شكر المعروف، والإشادة بأهله، ويلتزم العماني في قصيدة هذه

---

(1) ابن المعتز- طبقات الشعراء: 112.

نظام التصريع من مطلع القصيدةإلى آخرها. فيعني القصيدة بإيقاع متواتر ويكسبها دلالات صوتية من تناغم الحروف، ومن هنا تكتسب جمالياتها الموسيقية، إلى جانب دورانها ضمن وزن عروضي خفيف وهو بحر الرجز، فتتفاعل جميع هذه التقنيات الأسلوبية لتعطي القصيدة أبعاداً جمالية ودلالات فنية غير محصورة في نطاق ضيّق، بمعنى أن القصيدة تمتلك طاقة فنية متنوعة.

ولمروان بن أبي حفصة قصائد عرّج فيها على غرض الرحلة، منها قصيدته في مديح الخليفة العباسي" المهدي"يقول:[1] (من الكامل)

طلبت أمير المؤمنين فواصلت بعد السّرى بغدوّها آصالها

نزعت إليك صواديا فتقاذفت تطوي الفلاة حزونها ورمالها

يتبعن ناجية يهزّ مراحها بعد النحول تلبلها وقذالها

هوجاء تدّرع الربّا وتشقها شقّ الشّموس إذا تراع جلالها

تنجوا إذا رفع القطيع كما نجت خرجاء بادرت الظلام رئالها

كالقوس ساهمة أتتك وقد ترى كالبرج تملأ رحلها وحبالها

فهو يقدّم لقصيدته بحديث عن زيارة طيف محبوبته له، وهو في الصحراء يصرع قوى الطبيعة من أجل الوصول إلى ممدوحه، فيحدّثنا عن هذه الرحلة المضنية المتعبة، التي هدّت جسمه، وأجسام رفاقه في السفر، فغدت كالسيوف الناحلة البالية، ثم انتقل إلى وصف ناقته بالقوة والاحتمال والحيوية والسرعة ويشبهها بالنعامة التي أسرعت من

(1) ابن أبي حفصة- شعره: 96.

مرعاها إلى فراخها مشدودة بعاطفة الأمومة وحب البقاء، وكذلك ناقته تحمله بحب كأنّها تدرك مودّته" للمهدي" فهي حريصة على إيصاله بأمان وبسرعة إلى صاحبه، وهنا يحاول الشاعر أن يتغلغل إلى أعماق ناقته فيصف غناها الروحي والعاطفي ويظهر هذا من خلال تضحيتها، وصبرها على الأهوال ، وتحمّلها للشدائد ، وههنا تظهر علاقة المودة والتراحم، حيث تتجاوز مجال الناقة إلى الإنسان. وهذا يجعلنا نستشف رؤية الشاعر للعالم، ورغبته في تخطّي الواقع القامع إلى واقع أفضل، ولعلّ هذا الموقف لا يمكن استنتاجه إلاّ من خلال بنية القصيدة الشاملة.

لقد كان لتطور الحياة الاجتماعية والثقافية في الكوفة والبصرة وبغداد وغيرها من الأمصار العربية دور كبير في تطوّر الحركة الشعرية ، حيث كان " يقوم على صناعة الشعر أمشاج من العرب والموالي الذين كانوا يعيشون في المراكز العقلية الكبرى وخاصة البصرة والكوفة، فكان طبيعيًا أن تتطور صورته وأن تختلف عن صورة الشعر القديم الذي كان يستمد علاقات البادية وصلاتها الحسية والمعنوية، لسبب بسيط، وهو أن من ينظمونه يحيون في المدن، وتؤثر فيهم علاقات وصلات جديدة، بعضها سياسي، وبعضها حضري واجتماعي، وبعضها عقلي وثقافي."[1] وقد أسهمت جميع هذه العوامل في تطور القصيدة العربية بنوعيها المستقلة والمركبة، ويظهر هذا في استغناء الشعراء عن العناصر البدوية التقليدية، واحلال عناصر حضرية جديدة، وتوليد للمعاني والصور القديمة، واختراع صور جديدة، وتغييرهم بعض الأساليب حيث مالوا إلى السهولة والوضوح

---

(1) ضيف شوقي-الفن ومذاهبه في الشعر العربي: 91

مع الإهتمام بأنواع من الإنزياح، فجاءت لغتهم مقاربة للغة اليومية، وإبتعادهم في موسيقى قصائدهم عن الموسيقى التقليدية، فجاءت أكثر قصائدهم على البحور القصار وخضع جزء منها إلى البحور الطوال. وهذا ما نجده في شعر بشا بن برد، ومطيع بن إياس وأبي دلامة وأبي الشمقمق، وأبي عطاء السندي، وأبي نواس، وأبي العتاهية وأشجع السّلمي، ودعبل الخزاعي، ومسلم بن الوليد، وأبي تمام، وديك الجن، والعتابي، وأبان بن عبد الحميد اللاحقي، وغيرهم[1].

وإذا كانت القصيدة العربية قد شهدت تطوّرا في هذه الجوانب، فإن غرض الرحلة وهو أحد العناصر في بنية القصيدة العربية المركبة، قد تطوّرت مع النسق العام للتجربة الشعرية في عهد العباسي الأول.

وغرض الرحلة في قصائد بشاربن برد يدور ضمن محورين أساسين، الأول حدينه عن الرحلة في البر حيث الناقة وسيلة في قطع المفاوز يصفها أحيانا بالثور الوحشي، وأحيانا بالبقرة الوحشية أو الظليم وسوى ذلك، ولكنه لايلاحق التفصيلات التي نجدها في القصائد السابقة عليه. والمحور الثاني حديثه عن الرحلة في البحر أو النهر حيث السفينة وسيلته إلى النجاة من هول البحر وهيجان أمواجه وحيتانه.

وفي الرحلة البرية يقول:[2] (من قصيدة في مدح عقبة بن سالم)

وفلاة زوراء تلقى بها العين	رفاضا يمشين مشي النّساء
من بلاد الخافي تعول بالركب	فضاء موصولة بفضاء

(1) ينظر الفصل الأول والفصل الرابع من هذا البحث

(2) بشار - ديوانه: 1 / 107

قد تجشمته وللجندب الجو ن نداء في الصّبح أو كالنداء

حين قال اليعفور وارتكض الآ ل بريعانه ارتكاض النّهاء

بسبوح اليدين عاملة الرّجل مروحٍ تغلو من الغلواء

فهو يشبّه أسراب بقر الوحش وهي تجوس في الصحراء بهدوء بمشي النساء، ثم يشبه أنحاء الصحراء الواسعة المترامية الأطراف بالفضاء الموصولة بفضا، وهذا دلالة على السعة غير المتناهية. وفي اعتداد الفارس المغوار بنفسه يحدّثنا بشار عن قطعه لهذه الفلاة على ظهر ناقته القوية النجيبة. ويشير بإيجاز وتركيز إلى حمار الوحش، والآل، وشدة السّراب، والغدير. وقد كان الشعراء من قبله يفصلون الحديث في هذه التقاليد الفنية ذات العلاقة الحميمة مع الرحلة. بينما بشار حاول أن يضائل وصف الصحراء والرحلة وما يتعلّق بها في البر من حيوان وطير، وعمد إلى إبداع بعض المعاني والصور الجديدة مثل وصف سرب بقر الوحش بالنساء في البيت الأول ووصف سعة الصحراء بالفضاء الموصولة بالفضاء في البيت الثاني وسوى ذلك.

وتحدّث عن الرحلة البرية في قصيدته البائية في مديح " سليمان بن هشام بن عبد الملك " فوصف ناقته وصفا مفصّلا ووصف طريقه إلى الممدوح ، ومالقيه من عذاب في هذه المفازة الموحشة الخالية من البشر، وأشار إلى عيون الماء المهجورة، وإلى ما حلّ به من أسن، وفي رحلته يقول:[1] (من الطويل):

(1) بشار - ديوانه: 291/1

وماءٍ عفاء لا أنيس بجوّه   حليفاه من شنّى عفاء وطحلبُ
وردت إذا التاث الهجان وقد خوى   عليه من الظلماء بيت مطنّبُ
بعوج على التّأويب صعر من البرى   نواسط في لجّ من اللّيل تتعبُ
إذا ما أنخناها لغير تئيّة   على غرض الحاجات والقوم لغّبُ
وقعن فريصات السّديس كما دعا   على فنن من ضالة الأيك أخطبُ

وله في الرحلة البرية أيضا صور تقليديه، شبّه فيها بعيره بحمار الوحش،[1]ولا تكاد قصته تختلف عن قصته في القصيدة المركبة الجاهلية والأموية إلاّ في مستوى اللغة وخصوصية التعبير عن التجربة الشعرية.

ويظهر هذا التطور- مثلا- في حديث الرحلة عند بشار بن برد ، حيث تتخذ الرحلة عنده بعدا يختلف جذريا عن الرحلة التقليدية التي كانت وسيلتها الناقة ومجالها الصحراء، فتتغير الوسيلة في قصيدة بشار حيث السفينة هي المركبة والبحر أو النهر هو المجال الذي يخوض فيه صراع السفر.

ففي قصيدته البائية التي نوّه فيها " بابن هبيرة" ينتبقل بعد مقدمة النسيب إلى وصف السفين وهي تمخر عباب الماء، والموج المتلاطم يتكسّر على جنبيها ، والملاّح الحاذق يقودها ، بمهارة، وهي مسرعة إلى المرساة والحيتان مرتعبة فاسحة لها المجال، ولا يزال في وصف هذه الرحلة إلى أن ينتقل إلى الممدوح . يقول [2] (من السريع)

---

(1) (1) بشار - ديوانه: 1 / 306
(2) المصدر نفسه: 1 / 145

وملعب النون يرى بطنه | من ظهره أخضر مستصعبِ
غضبان إن تأخذ عليه الصبّا | يفحش على البوص أو يصخبِ
كأنّ أصواتا بأرجائه | من حندب فاض إلى جندبِ
ركبت في أهواله ثيبا | إليك أو عذراء لم تركبِ
لمّا تيممت على ظهرها | لمجلس في بطنها الحوشبِ
هيأت فيها حين خيستها | من حالك اللّون ومن أصهبِ
فأصبحت جارية بطنها | ملآن من شتّى فلم تضربِ
لا تشتكي الأين إذا انتحت | تهدى بهاد بعدها قلّبِ
عاري الذّراعين لتحزيزها | من مسرب غار إلى مسربِ
اذا انجلى عنا بتياره | وارفض آل الشرف الأحدبِ
ذكرت من هقل غدا خاضبا | أوو هقلة ربداء لم تخضبِ
تصرّ أحيانا بسكانها | صرير باب الدار في المذنبِ
بمثلها يجتاز في مثله | إن جدّ جدّت ثم لم تلعبِ
دعموص نهر أنشبت وسطه | ان تنعب الرّيح لها تنعبِ
إلى إمام النّاس وجهتها | تجري على غار من الطحلبِ

وهو يشبّه صراع الأمواج وصخبها بأصوات ذكور اليوم، ويقارن بين السفينة والناقة ، فالسفينة لا تضرب لكي تسرع في سيرها، وهي لا تتعب من طول الرحلة، ومع هذا يظل الموروث يلاحقه فتتفلت الصور البدوية التقليدية إلى حديثه عن الرحلة النهرية تبدو صورة الظليم والنّعامة في

يصف السفينة، ولكن هذه القيم التقليدية تتقهقر في قصائده التي كتبها في أواخر حياته، وتوحي الرحلة النهرية عنده بدلالات عميقة، ذلك أن النهر كان على مدى العصور مصدر رزق الناس، فهو مصبّ اهتمام الصيادين بما يحتويه من حيتان، ومصب اهتمام الفلاحين الذين يترقبون دفقه فيسقي بساتينهم ويروي أراضيهم.

رمز النهر في هذا الجزء من القصيدة يدلّ على الممدوح في صخبه وغضبه وفي عطائه وكرمه، أمّا رمز السفينة القوية الضخمة الآمنة التي يصوّرها بشار فهي الدولة العباسية الحضارية التي يتطلّع إليها أفراد الرعية بعيون تطفح بالأمل.

وفي قصيدته الدالية في مدح "المهدي" التي مطلعها :[1] (من البسيط)

أقوى وعُطّل من فراَطة الثّمد	فالربـع مـن كـو من ريّاك فالسنَد

يتحدّث عن رحلة ممدوحه من البصرة إلى بغداد في السفن يقول :[2]

وقـربّت لـمسير منك يومئذ	مراكـب مـنـك لـم تـولـد ولم تلد
يغلى بهنّ طريق ما به أثـر	فـي مستـوىً مـا بـه حزن ولا حدد
لا في السماء ولا فـي الأرض	مسلكها ولا تقوم ولا تمشي ولا تخد
ولا يـذقن أكالا ما بقيـن ولا	يـشربـن مـاء وهـن الشـرّع الـورد
جون مجلّلة قعس مجر شعـة	مابات يـرمـضـهـا أيـن ولا خـضـد
تلوى الأزمة في أدبابـها وبـها	فـي النسّير يعدل إن جارت فتقتصد

---

(1) بشار - ديوانه: 2 / 277
(2) المصدر نفسه: 2 / 277

من كلّ مقربة للسيّر مبعـــدة جـوف تجـمّـع منـها الجؤجؤ الأجد
من سبعة فإذا أنشأت تحبـهـا وفـاكـهـا كـمّلا فـي كفك العدد
السّمر والنّجر والنّجاز يقرعـهـا والفـقـر والقيـر والألـواح والعـمد
فقد وقفت ولها في وفقها علم مثـل السّـحابـة فـي أقرابها زبد
تـشـورّت بقـرا ما مثلهـم بقـر إن قمت قاموا وإن قلت اقعدواقعدوا
فبات عرشك فوق الماء يحمله بـحـر تـلاطـم فـيـه المـوج والزبدُ

يصف بشار في هذا الرحلة النهرية السفينة التي لا وجود لمثلها في العالم، ولن يوجد سواها، ويرتكز على الذكر الحكيم في وصف مراكب الخليفـة في قـوله(لـم تولد ولم تلد) وجاء في القرآن الكريم في تبيين وحدانيـة الله(لم يلد ولـم يولد) ، وهذه الإشارة إلى القرآن الكريم تجعلنا نؤكد على الأبعاد الدلالية المختلفةالتي يزودنا بها النص، فبشار يتفاعل مع البنية الثقافية والعقائدية للمجتمع العباسي الذي نشأ بين ظهرا نيه، ويحمّل شعره دلالات غير منتهية، فتفرّد الخليفة بهذه المراكب العظيمة يحيلنا إلى عظمة المالك وهو الخليفة ، الذي خصّه الشاعر بالسلطة الدينية والدنيوية معا، فهو سيّد البر والبحر كما في قول الشاعر:

(فبات عرشك فوق الماء يحمله بحر تلاطم فيه الموج (الزبد)، وفي حديثه عن السفينه يصف خارجها وداخلها، ظاهرها وباطنها، وعظمتها وقوتها، ومن هنا يلمح إلى عظمة الخلاقة العباسية في عهد المهدي ، على الرغم من أن بشاراً كان يشكّل خطرا على السلطة العباسية.

وفي قصيدته الرائية التي مطلعها :[1] (من الطويل)

تجاللت عن فهر وعن جارتي فهر وودّعت نعمى بالسلام وبالهجر

---

(1) بشار - ديوانه: 3 / 272

يتحدّث عن رحلته إلى ممدوحه المهدي يصوّر السفينه التي نقلته عبر النهر فيعقد مقارنة بينها وبين الناقة، ولعلّ لجوءه إلى هذه المقارنات يعود إلى العلاقة المعنوية التي تربط بين السفينة والناقة ، لكونها من أهم الوسائل التي يعتمد ها المسافر في قطع رحلته سوآء في البر أم في البحر. يقول:[1] (من الطويل)

وعذراء لا تجري بلحم ولا دم	بعيدة شكوى الأين مُلَجُمه الدّبرِ
إذا ظعنت فيها القبول تشمّصت	بفرسانها لا في سهول ولا وعرِ
وإن قصدت دلّت على متنصب	ذليل القرى لا شيئ يفري كما تفرِي
تلاعب نينان البحور وربّما	رأيت نفوس القوم من جريها تجرِي
حمّلت منها صاحي ومنصفي	تزفّ زفيف الهيق في البلد القفرِ
إلى ملك من هاشم في نبؤة	ومن حمير في الملك والعدد الدّثرِ

يصوّر الشاعر في هذا الجزء من القصيدة تلك الرحلة المضنية التي خاض غمارها إلى الممدوح، ويغني هذه الفقرة بالتشكيل الصوتي والصرفي والنحوي والبلاغي فيرسم بذلك صورة لأعماق نفسه وواقعه الاجتماعي. كما يجسد صورة فنية بارعة للسفينة وهي تشق سطح الماء إلى الممدوح هدف الرحلة ومنارة الربان يهتدي به هربا من الغرق ورغبة في النجاة.

ولأبي الشيص قصيدة في مدح " عقبة بن الأشعث" استهلها بالحديث عن الأطلال وأيام صباه ثم انتقل إلى تصوير رحلته إلى الممدوح على ظهر السفينة. يقول :[2] (من الطويل)

(1) بشار - ديوانه: 3 / 272

(2) ابن المعتز - طبقات الشعراء: 81

وبحر يحار الطرف فيه قطعته ... بمهنوة من غير غرّ ولا جربْ
ملاحكة الأضلاع محبوكة القرى ... مداخلة الدأيات بالقار والخشب
موثّقة الألواح لم يدم متنها ... ولا صفحتيها عقد رحل ولا قتب
عريضة زور الصّدر دهماء رسلة ... سناد خليع الرأس مزموم الذّنب
جموح الصّلا موّارة الصّدر جسرة ... تكاد من الاغراق في السير تلتهب
مجفّرة الجنبين جوفاء جونة ... نبيلة مجرى الرض في ظهرها حدب

يقف الشاعر أمام هذا البحر البعيد المدى، المصطخب الأمواج، ولكنه لا يتردد ، ولا يحجم عن قطعه وتجاوز أهواله من أجل الوصول إلى ممدوحه، هذا الإنسان النموذج الذي يتحلّى بكل الشيم الإنسانية النبيلة، ويصوّر رحلته في هذا البحر وهو على ظهر السفينة، فيرسم صورة مكثّفة تزخر بدلالات فنية وجمالية، يلعب التشكيل الصوتي بجمالياته دورا هاما فيها. وتتداخل جميع الجوانب اللغوية ، الصرفية والنحوية والصوتية والبلاغية في سياق النصّ، لتظهر موقف أبي الشيص من الوجود ، ورؤيته للعالم، فعلى الرغم من سيطرة الموروث الشعري على بعض صورا، فإنه يحاول أن يبحر في مجا ل الإبداع والتطوير. وهنايبدو حسه الحضاري ودعوته إلى التعامل مع المنجزات الحضارية واستغلالها لصالح الإسنان.

وقد خرج أبو نواس في كثير من قصائده على هذا التقليد الفني، ولم يعتن بحديث الرحلة اعتناء شعراء العربية بها ، ولعلّ عدم اهتمامه بالقصيدة المركبة، وميله إلى القصائد القصار أو المقطعات كان سببا في

تجاوزه لهذه الظاهرة الفنية في القصيدة المركبة، ومن حديثه في الرحلة قوله:[1] (من مجزوء الرمل)

وبلاد في بلاد	أوحش البلدان طرقا
قد شققت الليل عنها	ببنات الرّيح شقّا
طافيات راسبات	جبتها عنقا فعنقا
نحو ابراهيم حتّى	نزلت في العدو وفقا

وهذه الأبيات من قصيدة في مدح" ابراهيم بن عبد الله" ويلاحظ أنه لم يستغرف في الحديث عن مشاهد الصحراء وحيوانها وأهوالها واختصر وصفه لرحلته اختصارا شديدا، واستعمل لغة سهلة بسيطة، غنية بدلالاتها الفنية، وإيقاعها الجمالي، ومن هنا يؤكد قدرته الفنية في التعبير عن تجربته الشعرية.

ولم يتقيّد مسلم بن الوليد في قصائده المركبة بحديث الرحلة وكان يخلص - أحيانا - من مقدماته على اختلاف اتجاهاتها إلى الحديث عن مجالس لهوه وأنسه [2] أو يخلص إلى المديح مباشرة. وأما حديث الرحلة فهو على قلّته في قصائده يختصر فيه اختصاراواضحا، فلا يكثر فيه وصف الصحراء ومعالمها، ولا يبالغ في وصف معاناته النفسية والاجتماعية، ولم يقتصر حديثه عن الرحلة البرية بل وظّف الرحلة البحريةأو النهرية في قصائده، وهذا أمر طبيعي ، لأن الحياة العباسية المتحضرة، كانت ذات أثرمباشر أو غير مباشر في إبداع الشعراء، ونظرا

(1) أبو نواس- ديوانه: 490.

(2) مسلم- ديوانه: 1، 24، 130، 200، 209، 216، 240.، ....

إلى استعمال العباسيين السفن في أسفارهم وتنقلاتهم، ومسلم بن الوليد أحد شعرائهم ، لم يكن بعيدا عن هذه الأجواء الحضارية فاستغلّ هذا الجانب في قصائده المركبة، واستغنى عن وصف الناقة والصحراء وما نشهده في شعره من حديث عن الرحلة البرية فهو قليل، ومنه قوله:[1] (من البسيط)

كم قد تخمّطت القلوص بي الدّجا ... ورداؤها وردائي الدّيجور

في ضمّر مثل القداح سواهم ... أزرى بها التّفليس والتّهجير

تطوى لهنّ بصبرهنّ على السّرى ... وييسرهنّ سباسب ووعور

فهو يتحدّث عن رحلته في المفاوز وتحت جنح الظلام، ويصف ناقته التي أهزلها طول السفر وأنحلها حتى أصبحت مثل السهم في رقته وصلابته.

وسعى أبو تمام إلى الإيجاز في وصف رحلته، وأغنى هذا الغرض بالصور الحضارية، معتمدا في ذلك البديع الذي كلف به وأكثر من استخدامه في قصائده. وفي قصيدته المدحية في" محمد بن حسان الضبي" التي مطلعها:[2] (من الطويل)

قدك اتّئد أربيت في الغلواء ... كم تعذلون وأنتم سُجَرائِي

ينتقل إلى الرحلة فيقول:[3]

ومسافة كمسافة الهجر ارتقى ... في صدر باقي الحبّ والبرحاء

بيد لنسل العيد في أملودها ... ما ارتديت من عيد ومن عدواء

مزّقتُ ثو بَ عكوبها بركوبها ... والنّار تنبع من حصى المعزاء

---

(1) المصدر نفسه: 220 ، وانظر ديوانه 1، 60، 69.
(2) أبو تمام- ديوانه: 1/ 22- 44
(3) المصدر نفسه: 1/ 38- 40.

فهو يشبّه المسافة التي قطعها في طولها وقساوتها ومشقتها بهجر المحبوبة لحبيبها وقساوتها عليه وتماديها في صده وهجره، ولم ترحم عذابه وشوقه العظيم، ويشبّه ناقته في رقتها وضمورها بالغصن الليّن الناعم، ومن هنا نلاحظ أنه خرج بهذا التشبيه عن استعماله التقليدي الذي اعتاده الشعراء وهو تشبيه قوام المرأة ونحافتها ونعومتها بالغصن المياد الناعم، وهذا الانحراف عن الصورة التقليدية يؤكد رغبة أبي تمام في تطوير الصورة الشعرية، والخروج بها عن دائرة التكرار للموروث والتقليد له.

ويلجأ أبو تمام إلى التشكيل اللغوي للتعبير عن تجربته الشعرية، فيعتني بالإيقاع الصوتي والموسيقي للألفاظ المستعملة في القصيدة، من ذلك مجانسته بين (البيد) وهي الصحراء وبين (العيد) وهي النوق نسل العيد الفحل، وبين(العيد) وهي النوق وبين (العيد) وهو الفرح، ثم بين (العكوب) وهو الغبار وبين (الركوب). ومن خلال هذا الاعتناء بالتشكيل اللغوي يخلق أبو تمام جواً شعريا متناغما بدلالاته الصوتية والسياقيّة.

ومن جماليات قوله في الرحلة:[1] (من الطويل)

وركب كأطراف الأسنّة عرّسوا	على مثلها والليل تسطو غياهبه
على كلّ روّاد الملاط تهدّمت	عريكته العلباء وانضمّ حالبه
رعته الفيافي بعد ما كان حقبة	رعاها وماء الرّوض ينهلّ ساكبه
إليك جزعنا مغرب الشّمس كلّما	هبطنا ملاصلت عليك سباسبه

(1) أبو تمام: الديوان: 1/ 223- 239

فهو يشبّه الركب المسافر وقد أضنت الرحلة أفراده بألسنة الرماح هم ونوقهم، ويشير إلى ادلاجهم في غياهب الظلأم ونزولهم الصحراء في آخر الليل، على ظهور هذه النوق الضوامر التي تشبه سنامها أسنة، ويلجأ أبو تمام إلى التضاد في بعض صوره وهذا مانجده في التضاد بين بعيره الذي رعته الفيافي فأضعفته وأهزلته وبين الفيافي التي رعى أعشابها وتمتع بما ئها المنسكب من قبل.

يقول فهد عكام:" نحاول أن نعرف كيف كان أبو تمام يتخيّل العلاقات بين العناصر التي تسوس الكون.

الصحراء- الحيوان- الإنسان: فإذا ماكانت العلاقة علاقة تنافس تشي بصداقة بين الحيوان" الناقة" "والصحراء" قبل الرحلة،فإنها تتحوّل خلال الرحلة إلى علاقة صراع غذائي، وكل ذلك تمثله الأبيات التالية: (من الطويل)

رعته الفيافي بعدما كان حقبة رعاها ، وماء الرّوض ينهلّ ساكبه

فأضحى الفلا قد جدّ في بري نحضه وكان زمانا قبل ذاك يلاعبه

فكم جذع واد جبّ ذروة غارب وبالأمس كانت أمتكته مذانبه[1]

حيث تتطور فكرة الهزل تطورا صداميا ، فهذا الموضوع يعبّر عن ذاته بديا في المقولة "رعته الفيافي" التي يتحفنا بصورة حية، وتخيلية على السواء تقصد إلى التعبير عن الموضوع تعبيرا جديدا. وهذا الموضوع متناول من جديد في العبارة :" قد جد في برى نحضه" حيث تتحول الفيافي إلى كائن إنساني، ويتحوّل لحم الحيوان إلى عود أو قلم. والصورة

(1) المصدر نفسه: 1/ 230.

المضادة تأتي فجأة،:" وكان زمانا قبل ذلك يلاعبه" ههنا حيث كلمة القافية" يلاعبه" تشفُّ عن تنافس بين الحيوان والصحراء ، ولكن اللعب الذي يبدأ مع بدء الرحلة يشتد خلال المسير، وكلٌّ من المتنافسين كما هو الحال في أي لعب، يريد لنفسه الغلبة، والصحراء هي التي تنتصر آخر الأمر، وهزال الحيوان يرمز إلى هذا الظفر، ويتناول الشاعرموضوع الهزال من جديد العبارة،"فكم جذع وراد جب ذروة غارب" حيث الوادي، الذي ينبغي أن يكون مخصبا من حيث المبدأ، ينظم إلى الصحراء في عملها المؤذي، فيعظم بالتالي عناء المطية. وباختصار، من فكرة الرعي التي تحوّل للإيحاء بهزاله، نتقدّم نحوحدث أكثر دقة يخلع على الوادي الصفة الإنسانية ويمركز موضوع الهزال في جزء من جسد الحيوان هو السنام، وبتعبير آخر إن مسيرة المعنى تشي بتراجع حالة الحيوان الجسدية من سيء " إلى" أسوأ، وتمثل انتصار الصحراء"[1] ولو أننا اكتفينا من القصيدة بهذين البيتين لخرجنا بنتيجة ما كان يقصدها أبو تمام، هذه النتيجة المتمثلة في انتصار عوامل الطبيعة ومظاهرها -ومنها الصحراء- على الإنسان ، وبما أن الأمرغير ذلك، وهذا ما يشي به المعنى الشامل للقصيدة، فإن فهد عكام يقبض على رؤية أبي تمام من خلال تحليله للأبيات التي يظهر فيها انتصار الإنسان الذي سخّر الأرض والحيوان لخدمته، وههنا تبدو رؤية أبي تمام الجمالية للواقع، واستيعابه إياه فنيا وجماليا. ولعلّه يرمز إلى ذاته من خلال تعبيره عن التحولات الحادثة في واقعه.

(1) عكام، فهد 1982 - بحثا عن رؤية كونية في شعر أبي تمام. مجلة التراث العربي. ع 9، س3، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق ، سورية، (178-196): 180- 181.

وتطوّر غرض الرحلة في قصائد أبي تمام، فتحولّ إلى الحديث عن الرحلة البحرية وأبدع في وصفها وتصوير معالمها، وفي مدحته الفائية،" لمحمد بن عبد الملك الزيات" التي مطلعها:[1] (من الكامل)

دنفٌ بكى آيات ربع مُدْنفِ	لـولا نـسـيم تـرابـهـا لم يعرف

وينتقل إلى وصف رحلته البحرية فيقول:[2]

حـملتْ رجاي إليك بنت حـديقة	غـلبـاء لـم تلقـح لفـحل مقرفِ
نتجت وقد حوت الهنيدة وابتنت	فـي شَـطرها وتبوّعت في النيِّفِ
فـأتـت مـحلّى وهي حمل بناتها	تسري بقائمتي خريـف حـرجـفِ
فـاعتـامـها ذو خبرة بفـحـولها	نـدس بجبلـة خلـقها متلطّفِ
صـارت إليّ بـجؤجوء ذي ميعة	قـدم تَـدفّ بـه وعـجز مصرفِ
تنسـلّ في لجج حكت أغمارها	فعل المحمّد فـي الزّمـان المُجْـحفِ
عوجا ء تستلب الزمان وتحتذي	عـوجـا يجدن لها استلاب النّفنفِ
أشِرَتْ بطـيّ النّيّ في أثباجها	فهـوتْ كثعبان الصَّفا المُتَخَوِّفِ
أمّتـك والشّيـطانُ يرهـبُ ظلّها	فأتتـك وهـي تفـُوقُ حِـلْمَ الأحنفِ

يحدّثنا أبو تمام عن رحلته في السفينة، فيشير إلى المادة التي صنعت منها هذه السفينة وهي أخشاب الأشجار القوية الصلبة، فهي ليست مثل الناقة لأنّها تخالفها مخالفة واضحة، فالناقة كائن حي له تكوينه العضوي الخاص به، وله مواصفاته وبيئته وطبيعة عيشه الخاصة به، ولادخل

---

(1) أبو تمام- ديوانه: 2/ 394.
(2) المصدر نفسه: 2/ 394- 400.

للإنسان في طبيعة تكوينه، إنّما تظهر علاقة الإنسان بهذا الحيوان من خلال "أنسنته" وتكييفه حسب الوظيفة التي تخدمه. أمّا بالنسبة للسفينة فهي نتاج العقل البشري وانجازها يعدّ أهمّ انجاز حضاري يتوصل إليه الإنسان ليتغلّب على المعوقات والحواجز الطبيعية مثل البحر أو النهر لأنه لا يتمكن من قطع المسافات الطويلة في الماء دون وسيلة تساعده على ذلك، واختلاف السفينة عن الناقة يأتي من اختلاف مجال وظيفتيها. فالناقة وظيفتها في البر والسفينة وظيفتها في البحر، وان كان الهدف واحدا، وهو خدمة الإنسان وتحقيق رفاهيته وسعادته، ومن هذا المنطلق راح أبو تمام يصوّر هذه السفينة تصويرا جماليًا، ويحمّل حديثه عن الرحلة أبعادا فنية، ودلالات عميقة، وهو يتتبع تفصيلات هذه الرحلة، فيصف اقتراب السفينة من الشاطئ ليتسنى له ركوبها، ويشير إلى المجدافين وإلى الرياح القوية التي كانت تدفعها، وإلى الملاّح الماهر الذي كان يوجهها، وفي هذا إشارة رمزية إلى نفسه، حيث يصف نفسه بالحنكة والقدرة على مواجهة الصعاب، والخروج من المواقف الصعبة منتصرا ظافرا، فإذا كان الملاّح يبذل جهده للوصول إلى المرسى سالما، فإن أبا تمام ليس أقل مهارة وقوة من هذا الملاح، وهكذا نراه يشيد بالقيم الإنسانية التي تمجّد الإنسان، ويسعى إلى ترسيخها والدعوة لها، ويرصد أبو تمام سير السفينة فيشبهها بالثعبان وهي تمخر الماء مندفعة في ثبات وقوة إلى أن رست على الشاطئ الأخر.

أما الحسين بن الضحاك قفد صوّر رحلته البحرية في قصيدته المركبة في مدح الخليفة "الواثق" ، وتجاوز في وصفها التقاليد الفنية المتعلقة بالرحلة الصحراوية، فلم يقارن السفينة بالناقة ولم يستعن على تصوير

رحلته هذه بالصور البدوية الموروثة في هذا الجانب، فجاءت صوره متفردة متميّزة تنضح بالجمال وتدلّ على الإبداع والتطور الفني الذي تميّزت به القصيدة العربية في هذا العهد.

يقول الحسين بن الضحاك في هذه الرحلة:[1] (من المتقارب)

رحلْنا غرابيبَ زفّاقةً	بدجلةَ في مَوْجِها الملتطمْ
إذا ما قصدنا لقاطولها	ودهم قراقيرها تصطدِمْ
سكنّا إلى خير مسكونة	تيمّمها راغبٌ من أمَمْ
مباركةٌ شاد بنيانها	بخير المواطن خير الأمَمْ
كأنّ بها نشر كافورة	لبرد نداها وطيب النّسَمْ
كظهر الأديم إذا ما السّحا	ب صاب على متنها وانسجمْ
مبرأة من وحول الشتاء	إذا ما طمى وحله وارتكمْ
فما إن يزال بها راجلٌ	يمرّ الهوينى ولا يلتطمْ
ويمشي على رَسْلِهِ آمنًا	سليم الشّراكِ نقيّ القدَمْ
وللنّون والضّبِ في بطنها	مراتع مسكونة والنّعَمْ
غدوتُ على الوحش مغترّة	رواتع في نورها المنتظمْ
ورحتُ عليها وأسرابها	تحوم بأكنافها تبتسمْ

تصوّر الحسين رحلته إلى ممدوحه على ظهر سفينة قوية سريعة، دلف إليها وهي راسية على شطّ دجلة في مرساة ضمّت سفنا كثيرة، وكان الموج المتلاطم يتكسر على جنباتها بينما هي آمنة مستقرة، يَمُرُّ بها النسيم المنعش محملا بالعطر فيبعث الحيوية فيها، وتنساب على سطح الماء نظيفة

(1) الأصفهاني - الأغاني: 7/ 195- 196.

نقيّة تسابق حيتان النهر وأسماكه، وهي مطمئنة إلى بلوغ غايتها. ويلاحظ أن الشاعر قد تخلّص من التشبيهات والصور البدوية ، فركزّ طاقته الشعرية في تصوير أجواء الرحلة النهرية وما توحي به من أبعاد ودلالات فنية وجمالية. وتظهر خصوصيته في إعطاء هذه الرحلة دلالة توحي بالبهجة والفرح، على غير عادة الشعراء السابقين، الذين أغنوا هذا الجزء من القصيدة بالمواقف الصدامية المرعبة والموحشة، ولعلّ هذا التفرّد له دلالاته النفسية والاجتماعية التي تستشف من البناء الكلي للقصيدة.

وفي ختام هذا الفصل يمكننا أن نقول بأن غرض الرحلة في القصيدة المركبة قد شهد تطورا فنيا على المستوى اللغوي والدلالي والوظيفي والجمالي. وهذا ما حاولنا أن نظهره في الصفحات السابقة.

الفصل الرابع

تطوّر موضوعات القصيدة العربيّة

أولا -مفهوم "الموضوع" في القصيدة العربية .

ثانيا-الموضوعات:

1-قصيدة المدح

2- قصيدة الهجاء(السخرية)

3- قصيدة الرثاء

4- قصيدة الغزل

5- قصيدة الطرد

6- القصيدة الخمرية

تطوّر موضوعات القصيدة العربية

أولاً: مفهوم الموضوع في القصيدة العربية:

إنّ موضوعات القصيدة العربية كثيرة ومتنوّعة، ولعلّ السبب المباشر في تنوّعها وتشعّب ميادينها يعود إلى تنوّع مظاهر الحياة الثقافية والسياسية وتعدّد المؤثرات الاجتماعية والاقتصادية وسوى ذلك.

يختلف النقّاد العرب القدماء والمعاصرون في تحديد مصطلح موضوعات القصيدة العربية، فمنهم من يسميها (أغراض الشعر)[1] ومنهم من يسميها (بيوت الشعر)[2] ومنهم من يسميها (أركان الشعر)[3]، ويحلو لمعاصرينا تسميتها (فنون الشعر)[4]، أو (اتجاهات الشعر)[5]، وهذه المصطلحات جميعها لا تدلّ دلالة واضحة ودقيقة على المعنى المراد، ولعلّ قصورها يكمن في عموميتها، وعدم إصابتها في الدلالة وعدم اهتداء النقاد إلى مصطلح الموضوع وتحديد مفهومه بدقة.

ويلاحظ أننا نستعمل مصطلح الغرض لكونه أكثر رواجا في الدراسات الأدبية العربية ولكننا لانستعمله بديلا عن مصطلح الموضوع، بل استخدامنا له محدود في إطار القصيدة المركبة التي تتكوّن من عدة أجزاء أو أغراض (كالنسيب والرحلة والمديح)، فكلّ عنصر من هذه العناصر يمكن تسميته

---

(1) ابن جعفر، قدامة-نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان: 139.

(2) الحموي، ابن حجة-ثمرات الأوراق. المطبعة الخيرية، مصر: 45

(3) ابن رشيق-العمدة: 120/1، وفي الصفحة نفسها يذكر مصطلح (أغراض الشعر)، ومصطلح (أصناف الشعر في ص121).

(4) بدوي، أحمد-أسس النقد الأدبي عند العرب: 134 والحسون، خليل بنيان، 1981، أشجع السلمي حياته وشعره. دار المسيرة، بيروت، لبنان: 71.

(5) هدارة - اتجاهات الشعر العربي في ق 2 هـ. بكار - اتجاهات الغزل في ق 2 هـ.

غرضا في هذا البناء الشامل الذي هو القصيدة. ويحدد موضوع القصيدة المركبة غالبا بالغرض الأخير فيها، فهي تارة مديح وتارة هجاء أو رثاء أو سوى ذلك، لأنّ القصيدة بنيت في الأساس من أجل هذا الموقف، وهذا لا يعني أن المقدمة والرحلة في القصيدة المركبة هامشيتان، أو ثانويتان، وإنّما يندرجان ضمن السياق العام الذي يحدد مسار القصيدة وأبعادها الفنية والجمالية.

فالغرض بهذا المعنى يشكّل جزءا من الموضوع، ولا يستعمل بديلا عنه في دراستنا هذه. أما مصطلح (بيوت الشعر)، فيلاحظ فيه إشكال واضح، يظهر في إيهام المتلقي بقضايا لم يقصد إليها واضع هذا المصطلح، ويبدو قصور هذا المفهوم في تصنيف موضوعات الشعر تحته، فإذا قلنا بيت المديح أو بيت الغزل أو بيت الطرد أو سوى ذلك، فإنّ أذهاننا تذهب مباشرة إلى مفهوم البيت[1] باعتداده بنية جزئية ضمن بنية كليّة هي القصيدة التي تتألف من مجموعة أبيات أو بيوت، ولا يمكن بحال من الأحوال أن نضفي هذا المصطلح على مفهوم الموضوع.

أمّا مصطلح (أركان الشعر) فهو يوهم القارئ بمكوّنات النصّ الشعري أو القصيدة، كاللفظ والمعنى والوزن والقافية وغيرها، ولا يدلّ على موضوعات القصيدة أو اتجاهاتها.

ومصطلح (فنون الشعر) لا يتميّز بالدقّة العلميّة في تحديد المدلول المراد، وقصوره يأتي من عدم ضبطه بما يتلاءم وطبيعة الظاهرة التي وضع للدلالة عليها.

وعدولنا عن استعمال هذه المصطلحات يعود إلى شعورنا بعدم قدرتها على استيعاب ما نطمح إليه من دقة في استخدام المصطلح النقدي المناسب،

---

(1) بكار-بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث: 339-357.

القادر على تحديد الظاهرة الفنية بموضوعية بعيدا عن الارتجال والتسطح، ومن هنا نرى أن استخدام مصطلح موضوعات القصيدة العربية أكثر دقة، ومواءمة في التعبير عمّا نهدف إليه في هذه الدراسة.

إنّ موضوع القصيدة العربيّة يختلف بالمعالجة الشكلية، وبالمضمون الناجم عن هذا التشكيل الخاص. والموضوع في القصيدة لا يشكّل أدبيتها من ناحية، ولا يشكّل مضمونها من ناحية أخرى، "وإنّ الموضوع في العمل الأدبي هو عنصره، أشخاصه، أحداثه، وقائعه، معانيه التفصيلية، وهي في ذاتها لا تشكّل جماليته، قيمته المضافة، إنّها تشارك بنصيب في هذا بغير شك ولكنّها وحدها لا تشكّل هذه القيمة المضافة، وما أكثر النقاد الذين يخلطون بين موضوع العمل الأدبي ومضمونه. ولهذا قد يسارعون بالحكم على مضمون العمل الأدبي، استنادا إلى الموضوع أو إلى عناصر من هذا الموضوع مما يفضي إلى أخطاء في الحكم النقدي"[1] وقد تشترك أكثر من قصيدة في معالجة موضوع واحد، ولكنّها تختلف في هذه المعالجة، وتختلف بالتالي في المضمون.

إنّ الغزل هو موضوع في قصائد امرئ القيس، وعمر بن أبي ربيعة، وبشار بن برد، ومسلم بن الوليد، وأبي نواس، وغير هؤلاء.

ولكن الموضوع في كلّ هذه القصائد يختلف اختلافا كبيرا من حيث دلالته أو مضمونه. ومن هنا تظهر العناصر الأساسية في النصّ الأدبي

---

(1) العالم، محمود أمين-ملاحظات حول نظرية الأدب وعلاقته بالثورة الاجتماعية. طبع الشركة الوطنية (الشعب الصحافة) الجزائر: 14.

المتمثلة في الموضوع والشكل والمضمون. فالشكل الأدبي "ليس هو الإطار الخارجي للعمل الأدبي، كما يزعم كثير من النقاد، ليس هو مجرد الوزن أو البحر أو القافية في الشعر، أو الحركات الثلاث في الكونشرتو، أو الحركات الأربع في السنفونية أو الأشكال والأساليب الخارجية المختلفة في بناء الرواية، وإنّما هو عملية داخلية بين عناصر العمل الأدبي، بين موضوعه، وعناصر هذا الموضوع، لتشكيلها تشكيلا يحقق للعمل الأدبي مضمونه أو قيمته المضافة"[1] .

أمّا المضمون فهو ليس مجرد المعنى المباشر لتفاصيل العمل الأدبي أي لموضوعه. وإنّما هو الأثر العام لموضوعه المشكّل، أي هو الناتج عن تشكيل عناصره تشكيلا يفضي إلى أثر عام. هذا الأثر العام هو دلالة العمل الأدبي[2] المؤثرة تأثيرا فكريا وانفعاليا ووجدانيا أي تأثيرا عاما في مجموع الشخصية الإنسانية.

ومثلما اختلف النقاد العرب في المصطلح الدال على موضوعات القصيدة اختلفوا في عدد هذه الموضوعات، فأبو تمام بوّبها في عشرة أبواب هي: الحماسة والمراثي والنسيب والهجاء والأضياف والمديح والصفات والسير والملح ومذمة النساء[3] وجاء قدامة بن جعفر فجعلها ستة هي: المديح والهجاء والمراثي والتشبيه والوصف والغزل أو (النسيب)[4] وفي كتاب "نقد النثر" (المنسوب إلى قدامة) يرى أنّ عدد موضوعات القصيدة أربعة

(1) العالم-ملاحظات حول نظرية الأدب: 15.

(2) المرجع نفسه: 15.

(3) أبو تمام، 1968-ديوان الحماسة ط2، لجنة التأليف والترجمة، مصر: (التقديم 7).

(4) ابن جعفر، قدامة، دت-نقد الشعر. ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان: تحقيق

هي: المديح والهجاء والحكمة واللهو.[1] ويرى أبو هلال العسكري أن أشهر موضوعات الشعر ستة هي: المدح والهجاء والوصف والنسيب والمراثي والفخر[2] أمّا في كتابه "ديوان المعاني" فيقسمها إلى اثني عشر موضوعا[3]، ويورد ابن رشيق القيرواني مجموعة آراء في تقسيم موضوعات الشعر: فهناك من يجعل موضوعات الشّعر خمسة هو: النسيب والمدح والهجاء والفخر والوصف[4] ويجعلها بعضهم أربعة هي: المديح والهجاء. والحكمة واللهو[5]، ويجعلها آخرون قسمين: مدح وهجاء[6].

أما حازم القرطاجني فقد ذهب إلى مخالفة هذه التقسيمات، لأنّه يرى فيها شيئا من التداخل أو النقص[7] أحيانا، ومن هنا يصنّف الموضوعات الشعرية في أربعة أقسام هي: "التهاني وما معها، والتعازي وما معها، والمدائح وما معها، والأهاجي وما معها[8]

والقرطاجني لم يخالف القدماء في هذا التصنيف وإنما أضاف إلى كل موضوع مامعه من موضوعات فرعية.

وإذا كان القدماء يختلفون في عدد موضوعات الشعر، فإن أغلبهم أشار إلى المدح والهجاء، وأقام على هذين الموضوعين تفريعات وتنويعات سبقت الإشارة إليها. ولعل أسباب تفضيل الموضوعات الأربعة–وهي: المدح

---

(1) ابن جعفر، قدامة 1933–نقد النثر. تحقيق طه حسين وعبد الحميد العمادي، دار الكتب المصرية، القاهرة: 70.
(2) العسكري- كتاب الصناعتين: 127.
(3) العسكري–ديوان المعاني: 1/91.
(4) ابن رشيق–العمدة: 1/120.
(5) المصدر نفسه: 1/122.
(6) المصدر نفسه: 1/122.
(7) القرطاجني–منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 337.
(8) المصدر نفسه: 341.

والهجاء والنسيب والفخر- تعود إلى أن العرب كانوا "يؤثرونها، لأنّ لها صلة وثيقة بحياة الشعور والاجتماع، فالنسيب لشيوع الغناء وكثرة المغنين، وانتقائهم أحسن الشعر تصويرا للجوانح وإبانة عن نوازع الفؤاد، ووصفا لما يكابده المحبون من صبابة وحرقة، والأغراض الثلاثة الأخرى هي صورة الحياة الاجتماعية عند العرب، بما فيها من عصبية، ونضال، واكتساب معايش، وكأنّ الشعر عندهم تصوير حياتهم الروحية والاجتماعية، فما صوّرها من الأغراض كان أفضل، ومن أحسن تصويرها كان أشعر"[1].

لقد أشار بعض الباحثين المعاصرين إلى عدد كبير من موضوعات القصيدة العربية، فأحمد بدوي يجمل هذه الموضوعات في عشرة وهي: الغزل والمدح والفخر والرثاء والهجاء والعتاب والاعتذار والوصف والحماسة والحكمة ويضيف إليها الشعر القصصي، وشعر الفكاهة والمزح والمجون وشعر الألغاز[2]

ويقسمها مصطفى هدارة إلى اتجاهات عامة، وفيها اتجه الشعر إلى التعبير عن الذات فوصف الشعراء: مأساة العمى، ومأساة الفقر، ومناجاة مظاهر الطبيعة، ثم الاتجاه الواقعي وفيه نحا الشعراء نحو: تصوير أحداث العصر، ثم ذكر الاتجاه الشعبي واتجاه التسلية والترفيه، والاتجاه الإنساني كالإحساس بالوطن، والشعور بالأبوّة والبنوّة، ومعاني التسامح والحلم، وشعر الصداقة والصديق. ثم يذكر الاتجاهات الجديدة ومنها: المجون والزندقة والزهد والشعر المذهبي والشعر التعليمي، وينتقل إلى الاتجاهات

---

(1) ابراهيم أحمد طه-تاريخ النقد الأدبي عند العرب: 62.

(2) بدوي، أحمد-أسس النقد الأدبي عند العرب: 137- 287.

المجددة فيذكر: المدح والشعر السياسي والهجاء والرثاء والحكمة والوصف والطرد والخمريات والتغزل[1].

وسوف نتناول في هذا الفصل الموضوعات الآتية: المدح، والهجاء والرثاء والغزل، والطرد والخمريات، وأخذنا بشرائح من هذه الموضوعات لا يعني أنّنا نغفل سواها، وإنّما قصدنا الاختصار الذي اقتضاه البحث، وتشكّل هذه الموضوعات ظواهر شعرية، كان لبعضها حضور في الموروث الشعري العربي منذ العهد الجاهلي، واستحدث بعضها في العهد العباسي الأول، واستقلّ بعضها عن القصيدة العربية المركّبة، فشكّل موضوعا مستقلا مثل: الطرد والخمريات وغيرهما.

ثانيا: الموضوعات

1- قصيدة المدح

ظهرت هذه القصيدة منذ العهد الجاهلي واستمرت إلى أيامنا هذه، وهي ثناء حسن يرفعه الشاعر إلى إنسان حيّ، أو جماعة أحياء، عرفانا بالجميل، أو طلبا للنّوال، أو رغبة في الصفح والمغفرة[2] أو تمجيدا لقيم إنسانية تتجسّد في سلوك قائد أو أمير، أو شخصية تاريخية فذّة مثل محمد الرسول (ص) الذي مدحه الشعراء منذ حسان بن ثابت إلى أحمد شوقي، ويندرج في مجال المدح هاشميات الكميت، والمدح السياسي الذي قاله الشعراء في الأحزاب السياسية التي شهدتها مرحلة الصراع على الخلافة في أوائل العهد الأموي، وبدايات العهد العباسي الأول، ونحاول أن

---

(1) هدارة مصطفى -اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري: 143-530.

(2) رومية، وهب-قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي: 20.

نرصد تطوّر مضمون المدح في العهد العباسي الأول، وتقهقر القيم الجاهلية التي كان يطلقها الشاعر على الممدوح مثل الفتوة وشرب الخمر والمقامرة والتهالك على ملذات الحياة، فأصبحت هذه القيم مذمومة في هذا العهد لأنّ الدين الإسلامي يحرّمها، ويعدّ المتصف بها جاحدا لحدود الدّين، يجب معاقبته وكفّ أذاه عن المجتمع ولم يحارب الإسلام جميع القيم الجاهلية بل كانت هناك قيم إنسانية حثّ عليها الإسلام، وهي: العفّة والشجاعة والعدل والعقل والكرم وسواها. وقد ترددت هذه الصفات في قصائد المدح الإسلامية إلى جانب بعض المعاني والقيم الإسلامية مثل التقوى والوفاء وحسن الروية، وسرعة الخاطر بالصواب، وشدّة الحزم، والحلم وغيرها.

يقول شوقي في قصيدة المدح في العهد الأموي:"إنّ قصيدة المدح لم تعد تجري على النمط القديم أو الأسلوب القديم، لأنّ الحياة اختلفت وانتقل العرب إلى أقاليم جديدة. وأسسوا دولة دينية، تعتنق مثالية جديدة، وأيضا فإنّ انطباعات الحياة الخارجية اختلفت، فلم يكن في العصر الجاهلي ثائرون على القبيلة يحاربونها من ذات نفسها. أما في هذا العصر فنحن بصدد حياة جديدة، فيها أخلاقية تستمدّ من الإيمان بالله ورسله والعمل الصالح، وفيها دولة يريد القائمون عليها أن يعمّ العدل وأن يستتبّ الأمن وأن تجتمع الأمة على كلمة واحدة، ومع ذلك فهناك ثائرون وخوارج كثيرون[1] وليس هذا فحسب، بل على الوالي أو الخليفة إلى جانب حربه للخوارج والثائرين، أن يبعث بجيوش إلى الفتح الإسلامي الذي لا يزال قائما. وكل ذلك نجده في قصائد المدح التي قيلت في هذا العهد[2] وخاصة في شعر الشعراء الموالين للسلطة الأموية، أو الذين اضطروا إلى تلوين قصائدهم بألوان النفاق

(1) ضيف، شوقي-التطوّر والتجديد في الشعر الأموي: 147.
(2) المرجع نفسه: 147.

السياسي لأرباب السلطان[1] ومن هؤلاء الفرزدق في مدحه الحجاج، حين يقول:[2] (من الطويل)

ولـم أر كالحجّاجِ عـونا علـى التُّقَى ولا طالبا يـومًـا طـريـدة تابلِ

بسيـفٍ بـه للّه تـضربُ مـن عـصَى على قصرِ الأعناقِ فوقَ الكواهلِ

شفيتَ من الدّاءِ العـراقَ فـلم تَدَعْ بـه ريبةً بـعـد اصطفاق الزّلازلَ

وكنّا بأرضٍ يابن يـوسـف لـم يكنْ يبالـي بها ما يرشي كلُّ عاملَ

وما تُبْتَغى الحاجات عندك بالرّشـى ولا تقتضـي إلا بما في الرسائل

فما النّاسُ إلاّ في سبيلين، منهـما سبيـل لـحقّ أو سبيـل لباطلِ

فهو يمدح الحجاج بالتُّقَى، وسيف الله، والنّبل والعدل وعدم أخذ الرشوة، والبعد عن طريق الباطل، والقضاء على الفتن بالعراق، وسوى ذلك. وجميع هذه القيم إسلامية، لأنّ الجاهليين لم يمدحوا بهذه المعاني، أو على الأقل لم نعثر على مدح جاهلي اشتمل على معنى التقوى والرشوة في وصف الممدوح، ولم يوصف بسيف الله وهذه صفة أطلقها الرسول (ص) على خالد بن الوليد عندما اعتنق الإسلام.

وفي عبد الملك بن مروان يقول جرير: [3](من البسيط)

لـولا الخـليفة والقـرآن يـقرؤه مـاقـام للنـاسِ أحـكام ولا جُمْعُ

أنتَ الأمينُ أمينُ اللهِ لا سرفٌ فـيـما ولـيـتَ ولا هـيّـابـةٌ ورعُ

أنت المباركُ يهدي اللهُ شيعتَهُ إذا تـفـرّقت الأهـواء والشّـيَـعُ

فكلُّ أمرٍ عـلى يُمْنٍ أمرتَ بـه فـينا مـطـاع ومهما قلتَ مستَمَعُ

يا آل مـروان إنّ اللـه فـضّلكم فضلاً عظيمًا على من دينه البدعُ

---

(1) المرجع نفسه: 146.

(2) الفرزدق-ديوانه: 695-292.

(3) جرير-ديوانه: 293-296.

وقد مُدِحَ كثيرٌ من الخلفاء بالتقوى والعدل والحلم وغيرها من القيم والفضائل الإنسانية. فهذا "كثيّر عزّة" يمدح الخليفة الأموي "عمر بن عبد العزيز" الذي دعا الشعراء والخطباء إلى العدول عن شتم الخليفة علي بن أبي طالب. فكان لهذا الموقف الإنساني أثره العميق في نفس كثيّر الذي نظم قصيدة في مدح "عمر بن عبد العزيز" يقول فيها:[1] (من الطويل)

وليتَ فَلَمْ تَشْتُمْ عليًا ولم تُخِفْ	بريًا ولم تتبَع مَقَالَةَ مُجْرِمِ
وقلتَ فصدَّقْتَ الذي قلتَ بالذِي	فَعَلْتَ، فَأَضْحَى رَاضيًا كلّ مُسْلِمِ
ألاَ إنّمَا يَكْفِي الفتَى بَعْدَ زَيْغِهِ	مِنَ الأَوْدِ البَاقِي ثِقَافُ المقوَّمِ
لقد لبستْ لُبْسَ الملوكِ ثيابها	وأبدت لكَ الدّنيا بكفٍّ ومعصمِ
فأعرضتَ عنها مشمئزًا كأنّما	سقتك بحرها في مزبد الموج مفعم
ومازلت سبّاقًا إلى كلّ غايةٍ	صَعَدَتْ بها أعلى البناءِ المقدمِ

يتوجّه كثيّر إلى ممدوحه بهذه الأبيات، فيصفه بالعفّة والحلم، ومخالفة أسلافه من بني أمية في أمور كثيرة، فهو لم يشتم عليًا، ولم يرعب بريًا، ولم يتبع طريق الضلال، وكانت أقواله مقرونة بأفعاله، فهو بعيد عن الرياء والنفاق، يسعى إلى إرضاء كلّ المسلمين في أرض الخلافة التي ساسها بالعدل والحكمة، فأحبّه أفراد الرعية، وأجلّوا ورعه وتقواه، وترسم هذه الأبيات شخصية الحاكم النموذج الذي تطمح جماهير الناس إلى أن يقودها، ويسهم في الحفاظ على أمنها، ورعاية مصالحها، وتحقيق العدل بين أفرادها، وفي قول كثيّر: "ولم تتبع مقالة مجرم" نقمة على العهد البائد،

(1) الأصفهاني-الأغاني: 258/9.

وعلى الممارسات التعسفية للخلفاء الأمويين الذين سبقوا "عمر بن عبد العزيز" حيث كانوا يذكون نار العداوة والفرقة بين المسلمين، ليشغلوهم بقضايا الصراع المذهبي والطائفي عن مصالحهم، ولعلّ نقمة كثيّر على السلطة الأموية قبل عهد عمر بن عبد العزيز كانت تستند إلى خلفية سياسية عمادها انتماؤه إلى الحزب الشيعي، الذي يقول بأحقية علي بن أبي طالب في الخلافة، إضافة إلى فقدان الأمن والعدل في كثير من أمصار الخلافة، ولعلّ هذا يبدو جليًا في اضطهاد السلطة لكل من تصدى بالنقد لطبيعة النظام الذي كانت تساس البلاد على ضوئه حيث ظاهره الدّين الإسلامي، وجوهره الحفاظ على مصالح البيت الأموي، الذي جعل من الخلافة الإسلامية وراثة بين أفراد هذا البيت، وهذا يتنافى وطبيعة الإسلام القائمة على الشورى فيما يخص مصالح المسلمين في دنياهم ودينهم.

وتنحو هذه الأبيات إلى السهولة في الألفاظ والتراكيب انسجاما مع الموقف النفسي والاجتماعي، فالشاعر أمام ممدوح تتجسّد فيه قيم إنسانية فاضلة، وتعبيره عن هذه الصفات لا يستدعي تعقيدا أو تكلّفا، وهذا يشعرنا بكفاءة تجربته الشعرية وعمقها فنيًا وجماليًا.

ومن أهم مظاهر التطوّر في قصيدة المدح العربية في العصر العباسي الأول خروجها على المقدمات التقليدية حيث بدلّت مقدمة البكاء على الأطلال أو مقدمة النسيب التقليدي أو سواها، بمقدمات وصف الخمرة، ومجالس اللهو، والعبث، والتغزّل المتهتك، وقد سبقت الإشارة إلى المقدمات الجديدة في هذا العصر، ولم يتوقّف تطوّر قصيدة المدح عند هذا الحدّ، بل تعداه إلى عنصر الرحلة حيث استعاض الشعراء عن وصف الناقة والصحراء

وحيوان الوحش بالحديث عن الرحلة البحرية، ووصف السفينة، وأهوال البحر. ولعلّ في تقديم الشعراء لقصائدهم بالخمرة وملذاتها، وخروجهم إلى المدوح ووصفه بالحكمة والورع، ما يشير إلى احترام شخصية الممدوح، الذي لا يتهالك على ملذات الحياة، ولا يغفل على رعاية شؤون الأمة، ولا يتجاوز حدود الشريعة، فتنزيه الممدوح عن ممارسة الظلم والإثم يعلي من شأنه في نظر الرعيّة وخاصة لدى الفئات الشعبية، ومهما يكن فقد استطاع أغلب الشعراء أن يرسموا لشخصية الممدوح-خليفة أو قائدا أو كاتبا أو غير ذلك- صورة نموذجية تتّسم بجميع الصفات الحسنة والقيم النبيلة، وهذا كان يرضي غرور الممدوحين، لأنّه بمثابة الإعلام المسيّس والموجّه-إذا صحّ هذا التعبير- الذي يخدم مصلحة الممدوح، ولايثير عليه غضب الناس، ومن هذا المنطلق كان الممدوحون يغدقون الأموال على الشعراء، وينادمونهم، ويحاولون تقريبهم ما أمكن، ليسلموا من ألسنتهم، يقول الأصفهاني: "كان هارون الرشيد يحتمل أن يمدح بما تمدح به الأنبياء فلا ينكر ذلك ولا يردّه"[1] وقد أسهم بعض الشعراء في الدفاع عن العباسيين وخلافتهم، ومن هؤلاء السيّد الحميري، وأبو دلامة، وأبو نخيلة الذي يقول في السفاح:[2] (من الرجز)

حتّى إذا ما الأوصياء عسكروا وقام من تبر النبيّ الجوهر

أقبل بالنّاس الهوَى المشهّر وصاح في اللّيل نهار أنورُ

وهو يدافع عن العباسيين، ويرى أنهم أوصياء على الخلافة، فهم أحق بها

(1) الأصفهاني-الأغاني: 144/13.

(2) المصدر نفسه: 149/18 وما بعدها.

من غيرهم، وهم بمثابة الجوهر، (وهو من الحجارة الكريمة الثمينة) في سلالة النبي التي رمز لها بالتبر، وأما النهار المضيء فهو رمز لهذه الخلافة العباسية العادلة التي جاءت بعد عهد الأمويين المظلم الجائر، الذي رمز له بالليل، وأبو نخيلة من مخضرمي الدولتين: الأموية والعباسية، ويبدو أنه عاش مقموعا في العهد الأموي، الذي نجده ينقم عليه في بعض أشعاره.[1]

ولابن الخياط مديح في "المهدي" منه:[2] (من الطويل)

لمستُ بكفّي كفّهُ أبتغي الغنى ... ولم أدر أنّ الجود من كفّه يعدي

فلا أنا منه ما أفادَ ذَوُو الغنى ... أفدت وأعداني فأتلفتُ ما عندي

فهو يصفه بالسخاء أو الكرم الذي لا نظير له، وبالسلوك الإنساني الذي أثر في الشاعر فراح يجود بما ملكت يداه.

ويقول "سلم الخاسر" في مدح "الهادي":[3] (من مجزوء الرجز)

موسى المطر غيث بكر ... ثمّ انهمر الوى المرر

كم اعتسر وكم قدر ... ثمّ غفر عدل السّيَرْ

باقي الأثر خير وشر ... نفع وضر خير البشر

فرع مضر بدر بدر ... لمن نظر هو الوزرْ

لمن حضر والمفتخر ... لمن غبر........

يميل سلم الخاسر في هذه الأبيات إلى بساطة التعبير، وكثافته، مع إظهار الطاقة الموسيقية للغة على مستوى الدلالات الصوتية، والتناغم بين الألفاظ، وانعكاس ذلك كلّه على المضمون الذي يوحي بدلالات الفرح

---

(1) المصدر نفسه: 150/18.

(2) المصدر نفسه: 94/18.

(3) السيوطي، جلال الدين 1351هـ تاريخ الخلفاء أمراء المؤمنين. ط إدارة الطباعة المنيرية، القاهرة: 187.

والنماء والبهجة، ويبدو ذلك من خلال وصف الممدوح بالمطر والقوة والحلم والعدل والكرم والأصل الطيّب والجمال الخلقي والخلقي، وقد تضافرت الألفاظ المنتهية بحرف الراء، وخلقت جواً من الإيقاع المتواتر وتكرار حرف الراء أربعة مرات في البيت الواحد يؤكد رغبة الشاعر في خلق جو إيقاعي في شعره. "فالراء حرف مجهور مكرّر ومن الأصوات المتوسطة (المائعة) ويصدر من طرق طرف اللسان لحافة الحنك الأعلى عدّة مرات"[1] إن اختيار الشاعر لهذه الألفاظ المنتهية بحرف الراء، وحشدها ضمن هذه القصيدة يدلّ على رغبته في جلب اهتمام الممدوح، وهكذا نجد الجملة الشعرية عنده قصيرة ولكنها متراسلة صوتيا ومعنويا مع الجمل الأخرى. كان "الهادي" منذ ولاية أبية يقعد للشعراء ويمدحونه،[2] وأهم من مدحه من الشعراء مروان بن أبي حفصة، ومطيع ابن إياس، وأبو الخطاب البهدليّ، وسلم الخاسر، وبشار بن برد، وأبو العتاهية وسواهم. وعندما تحولت الخلافة إلى هارون الرشيد هبّ الشعراء إليه يمدحونه، ويحاولون كسب رضاه، وهداياه، وفي مدح الرشيد يقول النّمري:[3] (من البسيط)

إنّ المَكَارِمَ والمعروفَ أوديةٌ ... أحلّكَ اللهُ منها حيثُ تتّسِعُ

إذا رفعتَ إمرءاً فاللهُ يرفعُهُ ... ومنْ وَضَعْتَ من الأقوامِ متّضَعُ

فهو يضعه في مرتبة الإنسان الخارق للعادة الذي يشتمل على أرقى المكارم، ويؤيده الله في جميع ما يتّخذه من قرارات، فإذا رفع امرءا أعلى

(1) المعجم الوسيط: 319/1.
(2) الأصفهاني-الأغاني: 326/13.
(3) المصدر نفسه: 147/13.

الله مقامة، وإن وضعه فلا مجال لسؤدده، وههنا تبدو الروح الدينية الإسلامية، حيث الإنسان خليفة الله في الأرض والخليفة يجسّد إرادة الله على هذه الأرض، فهو عادل حليم قوى بقوّة الله، ولعلّ هذا ما هدف إليه الشاعر في هذين البيتين.

وتشمل كتب الأخبار والأدب ودواوين الشعراء، على طائفة كبيرة من قصائد المدح في الخلفاء العباسيين وسواهم. وفي أغلب هذه القصائد، جنح الشعراء إلى سهولة الألفاظ والتراكيب ووضوحها، وصبغوا قصائدهم بألوان من التطوّر في الصياغة والتشكيل، فجاءت هذه القصائد طافحة بالفن والجمال، ومجسّدة لجماليات الإبداع الشعري في هذا لعصر.

وفي مدائح "أشجع السّلمي" "لهارون الرشيد" إشارات كثيرة إلى القيم الفاضلة التي ترددت في مديح الشعراء العباسيين، ولكنه يحاول أن يعطيها خصوصية من خلال الصياغة والمضمون، ففي قصيدته البائية التي يستهلها ببيت غزلي يقول فيه:[1](من الطويل)

تذكّر عهد البيض وهو لها تِربُ ... وأيّامَ يُصْبِي الغانياتِ ولا يصْبُو

ينتقل بعده إلى المديح فيقول[2]

إلى ملك يستغرقُ المالُ جودَهُ ... مكارمهُ نثرٌ ومعرُوفهُ سكبُ

ومازال هارون الرضا بن محمد ... له من مياه النّصر مشربُها العذْبُ

متى تبلغ العيسُ المراسيلُ بابَهُ ... بنا فهناك الرّحبُ والمنزل الرّحبُ

(1) السلمي، أشجع 1981-شعره، تحقيق خليل بنيان الحسون، ط1، دار المسيرة، بيروت: 187-188.
(2) المصدر نفسه: 187-188.

جَمَعْتَ ذوي الأهواءِ حتّى كأنّهم ... على منهج بعد افتراقهم ركبُ

بثثْتَ على الأعداء أبناء دربةٍ ... فلم يقهم منهم حصونٌ ولا درب

فما زلت ترميهم بهم متفرّداً ... أنيساك حزم الرأي والصارم الغضبُ

جهدتُ فلم أبلغْ علاكَ بمدحةٍ ... وليس على من كان مجتهدا عتبُ

وقال في بيت آخر ولعلّه من القصيدة السابقة[1]

لقد قوّم الركبان من كلّ وجهة ... إليك اتصال الركب يتبعه الركبُ

وهو يصف هارون الرشيد بالجود والأخلاق الإنسانية النبيلة، ومنها الحزم وحسن السياسة والعدل، ويشير إلى انتصاراته على الروم، وإلى توحيده الأمة في أطراف الخلافة، حيث قارب بين الأهواء، ووجّه الناس إلى ما فيه خيرهم، حتى صاروا مثل الركب المتوجّه إلى هدف محدد، وصان ثغور دولته بجيش من المسلمين قوى ومتمرس بالحرب، ثم يذكر عجز الإبداع الشعري عن رسم ملامح هذه الشخصية العربية التي اتسمت بجميع الفضائل وجسّدت القيم النبيلة التي هي مطمح أفراد المجتمع العربي في ذلك العهد، ثم يحاول أن يجد مخرجا في ختام قصيدته، وهو ما يبدو في قوله:"وليس على من كان مجتهدا عتب" وفي هذا يتجسّد حسن الختام-كما يقول البلاغيون العرب القدماء-وتبدو رؤية "أشجع" الإسلامية للعالم أو الكون من خلال توظيفه لجملة من الدلالات الإسلامية في شعره. أما إشارته إلى قضية الاجتهاد، فهي من صميم الفقه الإسلامي وهي في الاصطلاح

(1) البيت في الأغاني: 30/17، وأورده جامع شعره بمعزل عن القصيدة (ص188)



الفقهي: "استفراغ الفقيه الوسع ليحصل له ظن بحكم شرعي"[1] وفي الفلسفة: "كل نشاط يبذله الكائن الواعي جسميا أو عقليا، وبهدف غالبا إلى غاية"[2] وقد حمّله الشاعر في هذا المجال دلالات متعددة وعميقة، تنمّ على ذكاء وفطنة في التعامل مع النصّ الشعري الموجّه إلى الممدوح، وبالتالي إلى جمهور المتلقين. ونراه في موضع آخر، يشيد بالخلافة العباسية من خلال شخص الرشيد، ويؤكد قرابة العباسيين من الرسول(ص) وحقهم في الخلافة، يقول في مدح الرشيد:[3] (من الكامل)

أُدْنَتْكَ من ظِلِّ النّبيِّ قرابةٌ وَوَصيّةٌ وشجَتْ بها الأرْحَامُ

وعلى عدواكَ يا ابن عمِّ محمّدٍ رصدانُ ضوءُ الصُّبْحِ والإظلامُ

ويشير إلى هذه القرابة في قصيدته الفائية في مدح الرشيد فيقول:[4] (من السريع)

أكرمْ عرق مصَّ ماء الثرى عرق على هارون معطوف

إرْثُ النّبيّين إليه انتهى من آدمٍ أبلج معروف

ويعزف على هذا الوتر قصائده في مدح "الأمين" فيقول:[5] (من الكامل)

ملك أبوه وأمه من نبعةٍ منها سراج الأمة الوهاجُ

شربا بمكة في رُبَى بطحائِهَا ماء النبوة ليس فيه مزاجُ

---

(1) المعجم الوسيط: 142/1 (مادة جهد).
(2) المعجم الوسيط: 142/1.
(3) السّلمي-ديوانه: 253.
(4) المصدر نفسه: 236-237.
(5) المصدر نفسه: 195-196.

وفي مدح القاسم يقول:[1] (من الطويل)

ملوك بأسـباب النبـوّة طنّبـوا   بيـوتهم فاستحكمت مرّة شزرُ

فطاعتهم نور وعصيانهم دجى   وحبّهم ديـن وبغـضـهم كفرُ

وتتميّز قصيدته الميمية بطابع جمالي خاص فهي تشتمل على صورة الخليفة الفارس الذي يقهر الأعداء بضربات سيفه البتّار، فتتساقط هام جيوش العدو أمامه، ويسيطر الرعب على قلوب أعدائه، فضربات الرشيد تباغتهم في يقظتهم وفي أحلامهم فتنغص عليهم راحتهم، وهذا ما تجسّده جماليات الصورة الشعرية في هذه الأبيات:[2] (من الكامل)

برقت سماؤك في العدوّ فأمطرتْ   هـامـا لـهـا ظـلّ السيوف غمامُ

رأي الإمـام وعـزمـه وحسامـه   جـند وراء المسلمين قيـامُ

وإذا سيوفك صافحت هـام العـدا   طارت لهنّ من الرؤوس الهامُ

أثنـى عـلـى أيـامـك الأيـام   والشّاهِدَان الحلّ والإحرامُ

وصلت يداك السيف حين تعطّلت   أيـدي الرجـال وزلّـت الأقـدامُ

وعلى عدوك يـا ابـن عمّ محمّد   رصدان ضوء الصبح والإظلام

فـإذا تـنـبّـه رعـتـه وإذا غـفـا   سلّت عـلـيـه سيوفك الأحلامُ

فهو يستعين على أداء صورة المعارك التي خاضها الرشيد ضد الروم بعناصر الطبيعة وهي غاضبة وهذا ما نجده في قوله: "برقت سماؤك،

---

(1) المصدر نفسه: 208-209.

(2) المصدر نفسه: 251، 252، 253.

فأمطرت، غمام، الصبح، الظلام" وهو يوظّف هذه العناصر الطبيعية توظيفًا جماليًا، فيركّب منها صورة لتلك المعارك الحامية الوطيس حيث تتطاير الأشلاء والرؤوس أمام سيوف المجاهدين الذين يقودهم الخليفة هارون الرشيد.

وقد مدح أشجع البرامكة مثلما مدح العباسيين وفي جعفر بن يحي البرمكي يقول:[1] (من الكامل)

ذهبت مكارم جعفر وفعالـه	في النّاسِ مثلَ مذاهبِ الشّمسِ
ملكٌ تسوسُ له المعالي نفسه	والعقلُ خيرُ سياسةِ النّفسِ
وترى الملوك إذا رأيتهم	كلّ بعيد الصوت والجرسِ
فإذا تراءاه الملوك تراجعوا	جهر الكلام بمنطق هَمْسِ
ساد البرامك جعفر وهم الألى	بعد الخليفة سادة الأنْسِ
ما ضرّ من قصد ابن يحي راغبا	بالسّعد حلّ به أم النّحْسِ

فهو يشير إلى مكارم أخلاقه قولا وفعلا، وشهرته بهذا السّلوك الإنساني بين الناس فغدت أخباره في الناس مثل ضوء الشمس وضوحا، ثم يشير إلى إصابة رأيه وكرمه وهيبته وحلمه ورجاحة عقله، وحسن سياسته وتدبيره، ولكن الشاعر لا ينسى مكانة صاحبه قياسا إلى الخليفة فيقول: "ساد البرامك... بعد الخليفة" فهو حذر لا يغضب الخليفة ولا يبالغ في تعظيم ممدوحه. وقد اختار لقصيدته هذه قافية السين فأكسبها إيقاعا

---

(1) السّلمي، أشجع-ديوانه: 219-220.

جماليًا من الناحية الصوتية بالإضافة إلى حفاظه على تناغم الدلالات الصرفية والنحوية والسياقية[1] وما تعكسه من أبعاد نفسية واجتماعية وثقافية.

وأشجع السّلمي يشكّل مع غيره من الشعراء العباسيين تجربة شعرية كان لها حضورها ومكانتها في ساحة الإبداع الأدبي، وقد شهدت القصيدة العربية على أيدي هؤلاء الشعراء تطورًا هامًا على مستوى الصياغة الفنية والتشكيل الجمالي الذي اعتنى به الشعراء، فجاءت قصائدهم محمّلة بدلالات جمالية وفنية تدلّ على تاجرب شعرية ناضجة، ويبدو هذا في كثافة التعبير، وشموله على جوانب مختلفة من ثقافة العصر ومعارفه، بالإضافة إلى تطعيم صورهم الشعرية بالموروث الشعري والثقافي العربي.

يقول "محمد بن وهب" في"مدح" "المعتصم":[2] (من البسيط)

ثلاثةٌ تشرقُ الدنيا ببهجتهم	شمس الضّحى، وأبو اسحق، والقمر
تحكي أفاعيلهُ في كلّ نائلةٍ	الغيثُ، والليثُ، والصّمْصَامَةُ الذكرُ

وفي شرح هذين البيتين يقول علي البطل: "فنرى عناصر الصورة التقليدية، القمر، والغيث والسيف، بينما تأتي الشمس خطأً فنيًا في صورة الرجل كما جاء القمر من قبل في صورة المرأة على سبيل الخطأ الفني الذي أدى إليه إعمال المنطق العقلي في إطار الصورة التي لم يعودوا يدركون جذورها الأسطورية القديمة"[3] صحيح أنّ الشاعر استعمل بعض الألفاظ المستعملة في الصورة الشعرية الموروثة، ولكنّه وظّفها توظيفًا جديدًا،

---

(1) لمزيد من الإطلاع ينظر كتاب (علم الدلالة العربي لمؤلفه، فايز الداية من 17 حتى 24). وكتاب (علم الدلالة 1982، لمؤلفه أحمد مختار عمر، مكتبة دار النشر والتوزيع، الكويت: 13 و39 و68 حتى 78 و80)

(2)ابن رشيق-العمدة: 2/139.

(3) البطل، علي-الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: 191.

يتناسب وطبيعة التجربة الشعرية، وأبعادها النفسية والاجتماعية في العصر العباسي الأول.

أما ما ذهب إليه علي البطل، من أن استعمال الشمس في هذا السياق خطأ فني لأن الشمس لها دلالة أسطورية وكذلك القمر. وتمثّل هذه الأساطير صورة دينية موغلة في بدائيتها، "تسربّت إلى الشعر القديم وتحولّت إلى قالب فني، ظلّ الشعراء يجددون عناصرها، ويحاولون تطوير حدودها حتى أفسدوها في نهاية الأمر"[1].

إن هذه الحجج لا تقوم برهانا على اسقاط ما في هذين البيتين من جماليات، وأهم ما فيهما أنهما ليسا تقليدا للنمط القديم، بل خرجا على المألوف في الرؤية والتوظيف، من ذلك أن الشاعر لم يصف المعتصم بالشمس أو القمر، إنّما وضعه في المنزلة التي يحتلّها كلّ منهما، وحرف العطف (الواو) جاءت لتؤدي مطلق الجمع، فعطفت أبا اسحاق والقمر والشمس بعضهم على بعض. والشاعر خصص الشمس بزمن الضحى أي ارتفاع النّهار وامتداده، ليُحيلنا إلى مكانة أبي اسحاق في المجتمع العباسي في عهد خلافته. ولو دقّق علي البطل قليلا في صياغة هذين البيتين لأدرك مكامن الإبداع في الصورة الفنية التي تجاوزت المستوى الأسطوري كتقليد فني إلى مستوى جمالي أقرب إلى التصوير القائم على المحاكاة والتخييل. وإذا كنّا نسايره في بعض اجتهاداته في الشعر الذي سبق الإسلام، وتفسيره لبعض الصور الشّعرية من وجهة نظر أسطورية، فإننا نرى تطبيقه هذا المنهج على الشعر الإسلامي، ولاسيما العباسي لا

---

(1) المصدر نفسه: 58.

يخلو من تعسّف. وما يعتبره علي البطل خطأ فنيا، أو تقليدا يفتقد إلى حرارة الإبداع الشعري، أو تطويرا فاسدا. إنما هو عكس ذلك، ولعلّ هذه الأحكام التي ذهب إليها تعود إلى قصور استعمال المنهج المتّبع في دراسة الظاهرة الشعرية في العصر العباسي، لأنّ الشعراء في هذه المرحلة تجاوزوا الفهم الأسطوري للكون، ولم تعد الشمس والقمر وغيرهما سوى رموز تحمل دلالتها من خلال سياقها في الصورة الشعرية أو في بناء القصيدة بصورة عامة. ولعلّ ما ذهب إليه "محمد بن وهب" في هذين البيتين يؤكد ما ذهبنا إليه. فهو يهدف إلى وصف صاحبه بالقوة الجسمية والمعنوية، فجعل منه محورا للعالم، لأنه بمقام الشمس والقمر من الكون، ودلالتهما لاتخفى في هذا السياق، فهما رمزان للنور والدفء واستمرار الحياة، ودور الشمس عظيم في الوجود، وفاعليتها مهمة، فعنها يصدر الضوء إلى الزرع فيكسبه حياة ونمواً، ومنها تستمد الكائنات الحيّة طاقتها، ولا يتّسع المجال لحصر فضائلها، إنّ وضع الممدوح بمستوى الشمس ينبئ بفهم عميق لأسرار الوجود، والشاعر لم يكتف بهذه الصورة وما تحيل إليه من دلالات، بل لجأ إلى إغنائها بصور ورموز ودلالات جديدة، فوصف المعتصم بالغيث وهو دلالة على الكرم والجود، والليث وهو دلالة على الشجاعة والقوة، وفي وصفه بالصمصامة أي السيف الصارم لا ينثني، دلالة إيحائية على خوض المعارك والحروب مع الأعداء والانتصار على الخصوم.

فتناغم العلاقات الدلالية بين عناصر الصورة الشعرية في هذين البيتين، هو أساس التطوّر الحاصل في النظرة إلى الممدوح، وهو الخليفة المعتصم الذي تجسّدت فيه صورة الإنسان النموذج والحاكم المثال.

يقـول دعـبـل الخـزاعي في مـدح المطلب الخـزاعي والي مـصـر:[1] (مـن المنسرح)

أبعد مصر وبـعـد مـطـلب ترجو الغنى؟ إنّ ذا من العجب

إن كاثرونا جئنا بأسـرتـه أو واحدونا جئـنـا بـمـطـلب

فهو يمدح «المُطّلبَ» الذي أكرمه وولاّه «أسْوَانَ»، ويعجب ممّن يرجو الغنى ولا يزور مصر وواليها، ثم يمتدح المطلب بكثرة أفراد أسرته لأنّ التفاخر بالكثرة كان شيمة من شيم العرب في ذلك العهد، ويرجع هذا الموقف في التفاخر بالكثرة إلى طبيعة العلاقات الاجتماعية والنفسية والثقافية التي كانت تحكم أو تسيطر على الذهنية العربية في العهد العباسي، فالكثرة تعدّ سندا وحماية للفرد، والشاعر يباهي بالمطّلب كفرد له خصائصه الأخلاقية والجسدية القوية، فهو في الحالين متميّز إنْ بالكثرة أو بالتفرّد. وتشمل هذه المدحة على جوانب فنية كثيرة أهمّها ظاهرة التكرار التي لجأ إليها الشاعر في بعض الألفاظ وفي هذين البيتين يتكرر لفظ (بعد) مرتين في الشطر الأول من البيت الأول ولفظ «جئنا» مرتين في البيت الثاني ولفظ «مطلب» مرتين مرة في البيت الأول ومرة في البيت الثاني. ثم ظاهرة الطباق في قوله (كاثرونا وواحدونا) وهي متضمنة لدلالة الكثرة والقلة وهذا المعنى يحتوي ثنائية ضدية يجسدها الشطر الأول والشطر الثاني من البيت الثاني. وقد لعب الطباق دوره في إظهار المعنى وإعطائه بعدا جماليا. واستعماله للألف الإستفهامية -وهي صوت شديد، مخرجه من الحنجرة ولا يوصف بالجهر أو الهمس- دليل على حيرته في أمر من ينتقدون صاحبه، الذي أثبتت له التجربة أنه نموذج للرجل الصالح الكريم،

---

(1) الخزاعي، دعبل بن علي 1972، ديوانه. جمع وتحقيق عبد الصاحب عمران الدجيلي، ط2، دار الكتاب اللبناني-بيروت: 119.

وهذا ما تؤكده مدحته الثانية فيه حين يقول:[1] (من المتقارب)

سألتُ النّدى-لا عدمت النّدى وقـد كـان منّا زمـانـا عــزبْ

فقلتُ له: طــال عــهـد اللـقا فـهــل غــبت باللّـه أم لـم تغبْ

فــقــال: بلـى، لــم أزل غائبا ولكـن قـدمـت مــع المـطــلبْ

يقيم هذا الحوار مع الندى مضفيا عليه صفات إنسانية يجسّده من خلالها في صورة حسية، فهو يسأل ويجيب، ويغيب ويحضر، ويقدم مع المطلب، وكأنه أحد أفراد حاشيته أو أصدقائه المقربين، وهو يسعى إلى تجسيم النموذج الأخلاقي، والمثال الإنساني الكامل الذي يجب أن يكون عليه الإنسان النموذج، ومن هنا كانت رؤيته المتطورة في المدح وموقفه من الممدوحين، فهو ملتزم بهذا الموقف ما دام الممدوح ملتزما بالقيم الإنسانية، فإن اهتزّت صورته في نظر الشاعر صاغ فيه هجاء مقذعا، وهذا ما حصل له مع المطلب الذي أساء إليه فعزله، فكان نصيبه من الهجاء أكبر من نصيبه في المدح في شعر دعبل بن علي.

ولدعبل مدائح كثيرة[2] استغل فيها الصورة الدينية وأغناها بثقافته المذهبية، لأنه كان من المدافعين عن المذهب الشيعي، ويعدّ شعره صورة لطبيعة عصره، ومزاجه النفسي، وموقفه الفكري ورؤيته للكون.

يقول أبو الفرج الأصفهاني في مجال مبالغة بشار بن برد في المديح:"قيل لبشار: إن مدائحك عقبة بن سلم فوق مدائحك كل أحد، فقال بشار: إنّ عطاياه إياي فوق كل عطاء، دخلت إليه يوما فأنشدته: (من الخفيف)

(1) الخزاعي-ديوانه: 121.

(2) المصدر نفسه: 114، 133، 138، 140، 146، 163، 179، 187، 229، 271، 279، 346، 304، 343، 309، 282، 283، 275، 287، 336، 353، 357.

حرّم اللّه أن ترى كـابـن سَلمٍ   عـقـبةِ الخير مُطـعـمِ الفـقـراءِ

ليس يعطيكَ للرّجاء ولا الخو   ف ولكـن يـلذّ طـعـمَ العـطـاءِ

يسـقطُ الطيرُ حيثُ ينتثرُ الـحَـبُّ   وتُغْشَـى مَـنَازِلُ الكُرَمَـاءِ

فأمر لي بثلاثة آلاف دينار، وها أنا قد مدحت المهدي وأبا عبيد الله وزيره وأقمت بأبوابهما حولاً فلم يعطياني شيئا، أفألامُ على مدحي هذا؟"[1] ويشير بشار في هذه الفقرة إلى موقع المديح من نفسه، فهو لا يمدح الرجل إلاّ بما فيه، مدح عقبة لأنه أجزل له العطايا، واحترم فيه إنسانيته ورقّ لحاله. في الوقت الذي تخلّى عنه بعض ممدوحيه، ومنهم المهدي ووزيره اللّذان لم يسلما من هجائه. ولقد قال عندما حرم من المكافأة على مدحته: "ولكنّا نكذب في القول، فنكذب في الأمل"[2] ولقد كان بشار يحافظ على جماليات الأسلوب العربي في شعره، وكان يزاوج بين الموروث الشعري في بنائه وطرائق تعبيره، وبين الحاضر وغناه الحضاري والثقافي، فكانت قصيدة المدح عنده تعتمد الأصول التقليدية، من جانب البناء والتركيب، ولكنه مسكون بهاجس التجديد في الصورة الشعرية، فهو يميل إلى استنباط المعاني، وتوليدها من التشكيل الفني للصورة الموروثة، أو يعطيها بعدا حضاريا يتلاءم وطبيعة البيئة المحيطة به، فهو "ربيب بيئة المتكلمين، وقد أخذ عنهم قدرتهم في بسط الأدلة وتفصيل الأفكار وتفريعها وتشعيب المعاني وتشقيقها، كما أخذ عن الفرس أمثالهم وحكمهم، وتحوّل إلى معاني الشعر الجاهلي يستخرج منها ما لا يحصى من خواطر، ويستطيع أن يتبيّن

---

(1) الأصفهاني-الأغاني: 194/3.

(2) المصدر نفسه: 216/3.

ذلك كلّ من يقرأ مديحه، فنسيجه العام قديم، ولكن خيوطا كثيرة جديدة تلمع في هذا النسيج، حتى في نماذجه الموغلة في التشبيه البدوي[1] وقد استطاع بشار أن يوشيَّ مدائحه في العباسيين بإشارات سياسية تؤكد وراثتهم للرسول(ص) يقول في مدح المهدي:[2] (من المنسرح)

قوم لهم تشرق البلاد إذا راحوا ومدّت عليهم الحجرُ
صفا لهم منحر الهدْيِ فبيتُ اللّه فالموقفان فالسّورُ
فزمزم فالجمار فالحوض فالمسعى فذاك المقام محتظر
ميراث من بوركت نبؤته فالدّين فيهم والأمر ما أمروا
آباؤك الصيد من قريش إذا زعزع ربط المنيّة الذّعر
منهم سقاةُ الحجيج قد عُلِمُوا وقاتلُ المحلِ ماله جزَرُ
فرسان حرب إذا التقت بهم فيهم غناء وعندهم غير
يسقون من حاربوا بحدّهم سمّا ولا يعتدون إن ظفروا
زانُوا بأقصاصهم منابرهم وزانهم منظر ومفتخرُ
بيضٌ مصاليتُ دون ضيمهم وعر ومادون سبيهم وعرُ
خير قريش منهم وسيفهم يوم حنينٍ والبأسُ منتحرُ

فهو يعدّد الفضائل التي يتميّز بها العباسيون، ليقرّ في الأخير حقهم في الخلافة، وشرعية سلطتهم، ولعلّه يسعى أن يكون في مأمن من جانبهم، وخوفا من تنكيلهم به، وهو الذي كان أموي الهوى، طائفي النزوع، عبثي السلوك، وقد كان لهذه الصفات التي اتّصف بها دوافع نفسية وسياسة

---

(1) ضيف شوقي-الفن ومذاهبه في الشعر العربي: 152.
(2) بشار-الديوان: 200/3.

وثقافية واجتماعية، وحين أحسّ المهدي بمدى خطورته على المصالح الأساسية والقيم المعنوية التي تجسّدها السلطة العباسية بادر إلى قتله، بعد أن ثبّت اتّهامه بالزندقة والخروج على جادة الحق[1].

لقد استطاع بشار أن يجسّد عناصر الصراع بين القديم والحديث في شعره، من خلال رؤيته إلى الوجود، ولم يقتصر تجديده على البديع، كما يرى بعض القدماء، وإنّما تجاوزه إلى كل ما له علاقة بنظريته الدهرية إلى الحياة أو عقيدته الفكرية، ويتضح هذا في موقفه من الأطلال وإيمانه بالدهر، وما في هذا الإيمان من تنازع بين العقل والدوافع الذاتية، بين الخير والشر اللذين يشكلان صلب عقيدته، أو "قلقه الوجودي" -إذا صحّ التعبير-، وبشار يتمثّل الوعي الجماعي من خلال تعبيره عن شخصية الفارس النموذج، أو المثال الذي حدّدت صفاته المعنوية والجسدية في ظل الممارسة الاجتماعية، وهذا ما نجده في قوله:[2] (من المتقارب)

فقل للخليفة إن جئته	نصوحا ولا خير في متّهم
إذا أيقظتكَ حروبُ العدا	فنبّه لها عمرا ثمّ نمْ
فتى لا ينام على دمنةٍ	ولا يشرب الماء إلاّ بدمْ
يلذّ العطاء وسفك الدّماء	ويعدو على نِعَم أو نقمْ

فهو يصوّر هذا المحارب -الذي هو عمر بن العلاء- صورة بطولية، ولكنها موظّفة في حماية السلطة والدفاع عن مصالحها، والشّاعر يقدّم في هذه الأبيات مؤهلات هذا الفارس الجبّار، ويرشحه لحماية الخلافة إذا ما داهمها خطب من الخطوب، أو طارئ من الطوارئ، وليس أفدح من الحروب في هذا المقام لأنها تأتي على الأخضر واليابس، فإذا افتقدت الدولة إلى وسائل الدفاع والحصانة أفل نجمها، وأصبحت في عداد الأوابد، والشاعر لا

---

(1) ضيف-العصر العباسي الأول: 206.

(2) بشار-ديوانه: 160/3.

يرشّح ممدوحه إلى حماية الخليفة والخلافة فقط، بل يلمح إلى أنه أحق بالخلافة من سواه، لأنه أوتي من الصفات ما يؤهله لذلك.

استطاع بشار بن برد أن يسير بالقصيدة العربية نحو التطوّر والتجديد، فأغناها بقدر هائل من الصور الجديدة، التي تتناسب وطبيعة المرحلة، بمعنى أنه استطاع أن ينفذ إلى اللاوعي الجمعي ويعبّر عنه تعبيرا فنيا ينسجم مع ما يمتلك من طاقة شعرية خلاّقة، وكان للجوانب الثقافية والاجتماعية ملامح واضحة في شعره، سواء على مستوى الصياغة اللغوية في الجملة الشعرية أو على مستوى الرؤية والمضمون، وقد يقول قائل إن جلّ القيم والمفاهيم التي مدح بها الشعراء ممدوحيهم لا تتوافر في هؤلاء الممدوحين، نقول: قد يكون ذلك صحيحا، ولكن ليس هدف الشّعر عامة، والمدح خاصة، أن يصف أو يصوّر لنا الواقع كما هو. إنّما الهدف الأساسي من الشّعر أن يصوّر الواقع كما يجب أن يكون، إذا فطموح الشّعر هو تغيير الواقع المشوّه إلى واقع أكثر كمالا وجمالا، ومن هذا المنطلق نستطيع القول إنّ الشاعر -في أغلب الأحيان- لا يمدح شخصية بعينها إنّما يمدح الإنسان النموذج الذي له القدرة على تمثّل ما يطمح إليه المجتمع من قيم، وتجسيد هذه القيم في الواقع من خلال الممارسة الفعلية في السلوك، قولا، وعملا.

ومن خلال تفسيرنا للغاية الأساسية من المديح يمكننا فهم جميع الأشعار التي قيلت في هذه المرحلة، مع عدم إغفال خصوصية كلّ شاعر في مجال الصياغة الفنية، والناحية التشكيلية، والإنتماء السياسي أو المذهبي. ولعلّ في مديح مسلم بن الوليد ما يدعّم وجهة نظرنا، فهو في قصيدته اللامية في مديح "يزيد بن مزيد" أحد قوّاد الرشيد، يشيد بجملة القيم الإنسانية (الأخلاقية والاجتماعية) التي كانت طموح العربي في العهد العباسي الأول، فهو يفتتح قصيدته بالغزل، فيتحدّث عن تباريح الحبّ، ولوعة

الصدّ، وينتقل إلى وصف الخمرة ومجلسها الرائع حيث السكينة واللذة والمتعة، ثم ينتهي إلى مديح يزيد قائلا:[1] (من البسيط)

لولا يزيد لأضحى الملك مطرّحا أو مائل السّمك أو مسترخي الطّولِ

سلّ الخليفة سيفًا من "بني مطر" أقام قائمهُ من كان ذا مَيَلِ

كم صائل في ذرا تمهيدمملكة لولا "يزيد بني شيبان" لم يصل

ناب الإمامِ الذي يفترّ عنه إذا ما افترّت الحربُ عن أنيابها العُصُلِ

يلاحظ في هذه القصيدة أنّ مسلم بن الوليد يركّز كثيرا على الجانب البطولي في شخصية ممدوحه، ويسعى من خلال هذه الصور -التي حشدها في ثنايا هذه الأبيات- إلى ترسيخ الصفات الجمالية في نموذج الفارس العربي المدافع عن حياض أمته، والقادر على فعل الخوارق من أجل إثبات الذات العربية، فهو يصوّر مكانة هذا الممدوح في خلافة الرشيد، وما له من أياد بيضاء على الخلافة الإسلامية في هذه المرحلة، إذ لولاه "لأضحى الملك مطرّحا"، ويشير إلى قيادته الحصيفة لجيش المسلمين، وإلى خوضه المعارك ضد الأعداء والفتك بهم. ويلجأ الشاعر إلى جملة من الصور الشعرية ليقدّم لنا صورة ممدوحه في قمة النضج العقلي والجسدي، والشاعر يفارق في صياغة صوره كثيرا من الصور الموروثة في الشعر المدحي، بمعنى أنه سار في مجال التطوّر والإبداع بأسلوب يميّزه من غيره من شعراء عصره أو الذين سبقوه من حيث الزمان، ويكفي للتدليل على ما ذهبنا إليه أن نستقرئ هذه القصيدة ونشير إلى العلاقات الجمالية التي تربط بنية القصيدة، لتجعل

(1) مسلم-ديوانه: 7 وما بعدها.

منها رؤية شعرية متطورة على مستوى التشكيل والصياغة وعلى مستوى المضمون أو الرؤية الشمولية، ويبدو هذا من خلال حديث الشاعر عن يزيد بن مزيد القائد المنتصر، والاقتصاد في الحديث عن الطرف الثاني في هذه الثنائية والذي هو الأعداء، وتتجلّى جماليات الصورة الشعرية في دلالات الثنائية الضدية: يزيد القائد/الأعداء. فيزيد القائد يجسّد صورة الإنسان الفارس المنقذ الذي له القدرة على فعل الخوارق من أجل تخليص المجتمع من الظلم والقهر، وإدارة شؤون الملك والحفاظ على سلامته وتطهيره من العناصر المشوهة والمرتشية، التي تمارس على أفراد الرعية أبشع أنواع الاستغلال والابتزاز، وهؤلاء هم الذين يشملهم قول الشاعر:[1] (من البسيط)

إذا طغت فئة عن غبِّ طاعتها عبّا لها الموت بين البيض والأسل.

وهؤلاء هم الذين يشكّلون طرف الثنائية الضدية=(الأعداء)، إلى جانب الأعداء الذين يهاجمون الخلافة الإسلامية من خارجها، وهم="البيزنطيون" الذين أبلى فيهم يزيد بلاء حسنا، وواجه جيوشهم بشجاعة وقوة. ومن هنا نلاحظ أن العلاقات التي بين طرفي الثنائية في رؤية القصيدة، هي علاقة نفي وتضاد، ذلك أنّ كلاً من يزيد والأعداء يخضعان لعملية تحوّل مغاير، بمعنى أنّ كلاً منهما يحاول إلغاء الآخر، ولكن يزيد بن مزيد استطاع أن يلغي أعداءه الذين يعدون أعداء المجتمع في الوقت نفسه، لأنّ يزيد القائد العربي يجسّد حلم الجماعة الإسلامية في هذه المرحلة، ومن هنا تأخذ شخصيته أبعادا جمالية متنوعة، منها أنّه يتحوّل إلى رمز في العلاقات الاجتماعية، فهو رمز للحياة والانتصار، في حين يتحوّل أعداؤه والذين هم

(1) مسلم-ديوانه: 7 وما بعدها.

أعداء المجتمع إلى رمز للموت والدمار. وبصورة عامة يظلّ استعمال هذه الرموز خاصا بالشاعر مسلم بن الوليد، وفي هذا السياق يقول صبري منصور: إن "الرموز العامة لا تمنع من أن يكون للفنان رموزه الخاصة به والتي لا يدرك مراميها ودلالاتها سواه"[1] فالشاعر عندما يستخدم أدواته الفنية إنّما يهدف إلى خلق حالة شعورية مماثلة لما تثيره في نفس المتلقي ووجدانه، قصيدة من الشعر أو قطعة من الموسيقى، إن الشاعر يضفي على الواقع الاجتماعي أو الطبيعة ومشاهدها صورا مستمدة من الخيال واللاوعي[2] وهذا يعني أن للشاعر رموزه الخاصة به، وأنّ الإبداع هو تحقيق رؤية ذاتية واجتماعية في آن معا. وههنا يثير العمل الإبداعي استجابة لدى المجتمع.

ويشكّل أبو نواس اهتماما كبيرا عند مؤرخي الأدب العربي، ويبدو هذا الإهتمام الذي انصبَّ حوله من خلال موقفه من نمط القصيدة العربية وبنائها، وما أشاعه في ثنايا قصائده من موضوعات ومضامين، وما أبدعه من صياغات فنية تتلاءم وجماليات الصور الشعرية التي حمّلها رؤيته للكون والحياة. ومن جماليات هذه الصور قوله في مديح الرشيد من قصيدة طويلة مطلعها:[3] (من الكامل)

خلق الشّباب وشرّتي لم تخلق   ورميت في عرض الزّمان بأفوق

ويصل إلى وصف الخليفة بالمهابة والعظمة والقوة فيقول:[4]

---

(1) منصور، صبري 1985-الرمزية والفن الحديث. مجلة عالم الفكر- المجلد السادس عشر- العدد الثالث: 136

(2) المرجع نفسه: 136.

(3) أبو نواس-ديوانه: 398.

(4) المصدر نفسه: 401.

وأخَفْتَ أهْلَ الشِّرْكِ حَتى إنّه   لَتَخَافُكَ النّطفُ التـي لـمْ تُخْلقِ

وهو يشكّل صورة شعرية تتضافر فيها جميع الدلالات الصوتية والصرفية والنحوية والسياقية لتعطيها فضاء شعريا عميق الإيحاء. فمن المعروف أن الأشياء التي لم تخلق تظلّ في حساب العدم، فالنّطف التي لم تخلق، لا وجود لها في العالم المحسوس، وليست في مرحلة التكوين، أو التخلق والتشكّل، وتصوّرنا لنطف خائفة لا وجود لها، فيه ضرب من التهويم وإجهاد الذهن، ولعلّ هذا ما يسعى إليه الشاعر، بمعنى أنه يهدف إلى تجاوز المحسوس أو الموجود إلى ما لا وجود له، وهنا يلمّح الشاعر إلى دوام ملك الرشيد، واستمرار نفوذه السلطوي، وقوة خلافته التي تبدو من خلال بثّه الرعب في نفوس المشركين وسلالاتهم.

ومن الصور الشعرية التي جسّد فيها نموذج الحاكم العادل القوي قوله-في مديح الرشيد-، بعد حديثه عن الأطلال والرحيل يأتي على ذكر الرشيد فيقول:[1] (من الكامل)

وإلَى أبي الأمنـاءِ هـارونَ الـذي   يـحـيَا بـصـوبِ سـمائِه الحيوانُ
ملكٌ تصـوَّرَ فـي القلـوبِ مثـالُهُ   فـكـأنّـهُ لـمْ يـخْلُ مـنـه مكانُ
ما تنطوي عـنـه القلوبُ بفجرَةٍ   إلاّ يـكـلِّمُـهُ بـهـا اللـحـظانُ
فـيـظـلُّ لاستـنْبَائِـهِ، وكـأنّـهُ   عـينٌ عـلى مـاغـيَّبَ الكِتْمانُ
هـارونُ ألّفَـنَا ائـتـلافَ مـودّةٍ   مـاتَـتْ لـهـا الأحقادُ والأضغَانُ
فـي كـلِّ عـام غـزوةٌ ووِفَـادةٌ   تـنْبَتُّ بـيـن نـواهـمَا الأقـرانُ
حـجٌّ وغـزوٌ مـات بينهـما الكَرَى   بِاليَـعْـمَلاَت شِعَارُهَا الوخدانُ
يـرمـي بـهـنَّ نـيـاطَ كـلِّ تَنُوفَةٍ   فـي اللّـهِ رحَّـالٌ بـها، ظعّـانُ

---

(1) المصدر نفسه: 404- 405- 406.

حتى إذا واجهنَ إقْبال الصَفَا ... حنَ الحطيمُ، وأطّت الأركانُ

لا غروَ ينفرجُ الدّجَى عن وجههِ ... لو شاء صانَ أديمَهَا الأكنان

يصلى الهجيرَ بغرّةٍ مهديّةٍ ... إنّ التقيّ مسدّدٌ ومعانُ

لكنّه في اللّه مبتذلٌ لها ... إنّ التقيّ مسدّد ومعَانُ

ألفَتْ مُنادَمَةَ الدّماءِ سيوفُهُ ... فلَقلّمَا تحتازها الأجفانُ

حتّى الذي في الرّحمِ لم يكُ صورةً ... لفؤادهِ من خوفهِ خفقانُ

حَذَرَ امرئ قصرت يداه على العدا ... كالدّهرِ فيهِ شراسةٌ وليانُ

متبرّجُ المعروفِ، عريضُ النّدا ... حصرٌ بلا منه فمٌ ولسانُ

للجود من كلتا يديهِ محرّكٌ ... لا يستطيعُ بلوغه الإسكانُ

يرسم أبو نواس صورة متكاملة لشخصية الخليفة النموذج الذي يتسم بجميع الخصال الإنسانية الفاضلة، وهو هنا يجسّد قيمة جمالية كانت وليدة الممارسة الاجتماعية في العهد العباسي الأول، ولكنّها لم تخرج عن السياق العام، لأن السياق هو الرصيد الحضاري للقول، وهو مادة تغذيته بوقود حياته وبقائه. فسياق هذه القصيدة هو الشعر العربي كتقليد أدبي متميّز، ولكل نص أدبي سياق يحتويه ويشكّل له حالة انتماء، وحالة إدراك[1] فللقصيدة العربية المدحية رصيد ضخم في سياقها العام، لذلك فكل قصيدة هي حالة انبثاق عمّا سبقها من نصوص تماثلها في جنسها الأدبي، فالقصيدة المدحية انبثاق تولّد عن كل ماسلف من شعر مدحي، "وليس ذلك السالف سوى سياق أدبي لهذه القصيدة التي تمخضت عنه وصار مصدرا لوجودها النصوصي."[2] وأبو نواس استطاع بمقدرته الفنية وطاقته الشعرية واللغوية أن ينقذ شعره من السقوط في أحضان النمطية ومألوف القول

(1) الغذامي-عبد الله محمد-الخطيئة والتكفير: 8.

(2) المرجع نفسه: 9.

الشعري، بل استطاع أن يبدع أسلوبه الخاص في الموضوعات التي قال شعره فيها، مما جعله ينأى عن التكرار للمروث، وهكذا تمكّن من أن يمارس تجربته الشعرية بخصوصية إبداعية متسمة بملامح التجديد والتطور والإبداع، حتى وإن ظلّت داخل سياقها. ومع ذلك لا تخلو نصوص أبي نواس من التداخل، وهذا أعطاها خصوصية التفاعل في الرؤية الفنية، وتداخل النصوص، وما يلاحظ في قصائد أبي نواس يساعدنا على كشف حقائق التجربة الإبداعية لدى هذا الشاعر المبدع، ومن تداخل النصوص في قوله:[1] (من الكامل)

حتى الذي في الرحم لم يك صورة   لفؤاده من خوفِه خفقان

وقوله في القصيدة السابقة:[2]

وأخفت أهل الشرك حتى أنه   لتخافك النطف التي لم تخلق

فالصورتان تعالجان موضوعا واحدا، وهو الخوف المطلق الذي يتجاوز حدود الموجود أو المحسوس إلى الصورة التي لم تتشكّل بعد، وفي هاتين الصورتين يصل النص الشعري إلى أقصى درجات المبالغة، وهذا لا يعيب الشاعر، بل يعدّ مأثرة له، ولعلّ هذا الغلو والتجريد على مستوى الصورة الشعرية يعود إلى الثقافة الواسعة التي حصّلها أبو نواس من خلال علاقته المباشرة مع المتكلمين وسواهم.

أما قصائد المديح في شعر أبي تمام فقد تجاوز بها الصور التقليدية المتوارثة عن العصور السابقة، يقول شوقي ضيف في شعر أبي تمام:"لعلّ

1-أبو نواس – ديوانه:406
2-المصدر نفسه ص: 398

أروع نموذج في شعر أبي تمام يمثّل هذا المزج الواسع بين ألوان التصنيع العقلية وألوان التصنيع الحسية هو قصيدة عمورية، فقد تجلّت فيها مقدرة أبي تمام في المزج بين الألوان الثقافية القاتمة والألوان الفنية الزاهية، وإذ تدور مجموعة الألوان الأولى في أوعية المجموعة الثانية، فإذا هي تتحولّ إلى ألوان فنية جديدة، وكأنما أبو تمام شاعر الألوان والأضواء في اللغة العربية وهي ألوان وأضواء قاتمة، بل هو شاعر الرسم والزخرف والتنميق، فقصائده حلي ووشي وأناقة خالصة، ولكن لاتظن أنه شاعر حسّي أو أن زخرفه مادة وحس فقط بل إن زخرفه -قبل كل شيء- فكر وفلسفة وعقل وكشف عن حقائق الحياة في أعماقها وأغوارها.[1] وهذا النص يدعم وجهة نظرنا في قضية التطوّر الفني للقصيدة العربية في العصر العباسي الأول، ليس عند أبي تمام فقط، بل عند سواه من شعراء هذه المرحلة أيضا، فأبو تمام يمثّل تجربة شعرية متميّزة في السياق العام للقصيدة العربية، تجربة متطوّرة في مجال الإبداع الشعري، صحيح أنّ أبا تمام استفاد من ثقافة عصره ومن الموروث الشعري العربي، ولكنّه صاغ تجربته الشعرية ضمن رؤية إبداعية وجمالية لها خصوصيتها، وتفردّها في تفجير طاقة الشعر اللغوية والفنية، ولعلّه أغزر الشعراء انتاجا إلى نهاية العصر العباسي الأول، وأكثرهم اعتناء بالصورة الشعرية، وجمالياتها وأبعادها الدلالية، والمتتبع لقصائده المدحية يلاحظ مدى التطوّر الفني فيها، ومدى تجاوز أبي تمام لنمط القصيدة العربية القديمة -أقصد في العصور السابقة عليه- يقول نجيب محمد البهبيتي "وأهم الآثار التي تركها أبو تمام في الشعر العربي

(1) ضيف، شوقي-الفن ومذاهبه في الشعر العربي: 256-257

ويرى مصطفى هدارة أن «من الاتجاهات الجديدة التي ذهب إليها شعر المديح في القرن الثاني مدح المدن والتعصّبلها والإفاضة في تعداد محاسنها ونواحي جمالها، وكان أكثر هذا النوع من المديح يدور حول الكوفة والبصرة او بغداد باعتبارها المراكز الرئيسية للحياة الفكرية والاجتماعية والاقتصادية النشطة، ولاسيما بالنسبة للشعراء المادحين»[1] ومن ذلك مديح عمارة بن عقيل في بغداد:[2] (من الطويل)

أعَاينْتَ في طول من الأرض والعرض ❁ كبغداد داراً إنّها جنّة الأرض

صفا العيشُ في بغداد وأخضرّ عودهُ ❁ وعيش سواها غير صاف ولا غضٌ

ثم "ظهور نوع جديد من المدائح يتوجّه بها أصحابها إلى الذات الإلهية يَمْتَدِحُونَهَا مستغنين بمديحها عن البشر وما يضطرون إليه من كذب ونفاق في مديحهم"[3] ومن ذلك قول أبي العتاهية:[4] (من الوافر)

تعالى الواحد الصمد الجليل ❁ وحاشى أن يكون له عديل

وكان عمران بن حطّان الشاعر الخارجي قد دعا إلى هذا الاتجاه في المديح، ومن ذلك قوله:[5] (من الخفيف)

أيّها المادح العباد ليُعْطى ❁ إنّ للّه ما بأيْدِي العبادِ

فاسأل الله ماطلبت إليهم ❁ وارج نفع المنزلِ العوادِ

لاتقلْ في الجوادِ ماليسَ فيه ❁ وتسَمّي البخيل باسم الجواد

وفي هذا الاتجاه قال عبد الخالق بن عبد الواحد بن النعمان يمدح الذات الإلهية[6] (من الخفيف)

---

(1) هدارة-اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري: 375.

(2) البغدادي-تاريخ بغداد: 4/68.

(3) هدارة-اتجاهات الشعر العربي: 375.

(4) أبو العتاهية-ديوانه: 290.

(5) الأصفهاني-الأغاني: 7/237.

(6) الجراح، أبو عبيد الله محمد بن داوود-الورقة. تحقيق عبد الوهاب عزام وعبد الستار فراج، دار المعارف، القاهرة: 90

امتدحت الغنيَّ عن مدحِ النا س بصدقِ المديحِ والأحكَامِ

بكلام أشادَ إعظامَه النا س وقالوا: قل يا صدوق الكلامِ

فرجوت النَّجاةَ من كبوةِ النا ر وفوزا بالدار دار المقامِ

ربِّ إنِّي ظلمتُ نفسي فأفرطتُ وأنتَ الغفور للظلاَّمِ

فاعفُ عنِّي يا مالك العفو واغفر لي ركوبي هول الذّنوب العِظامِ

كذبَ العاذلونَ باللّه ما للّه ندٌّ وما له من مُسَامِ

وقد استفحل هذا التيار حتى كاد يتداخل مع تيار الزهد الذي شكّل ظاهرة في العصر العباسي الأول، ولعلّ محاولة الهرب من الصراع السياسي من جهة بعض الشعراء كانت وراء اتجاههم إلى مدح الذات الإلهية، بدل مدح الخلفاء، أو زعماء الأحزاب المعارضة. وبصورة عامة فإن هذا الشعر من الموضوعات التي تطوّرت في هذا العصر، وأخذت أبعادا فنية، وجمالية، يمكننا أن نقول أنها أسست سياقا متطوّرا وجديدا في شعر هذه المرحلة.

وإذا عدنا إلى الشعراء الكتّاب ودورهم في تطوير قصيدة المدح فإننا نجد أن بعضهم جاء في "بعض مدائحه القيم الفنية التي عرفها شعر المديح في العصر الأدبي السابق"[1] واتجه "شطر القيم الفنية الجديدة المتمثلة لحضارة العصر وذوقه. فنظموا مدائحهم في مواضيع لم يكن لشعر المديح التقليدي عهد بها من قبل، وطوروا بعض المضامين التي التمعت في العصر الأدبي السابق، وخاطبوا بمديحهم فئات من الناس ما كان الشعراء ليقصدوها بمدحة أو هجائية من قبل، ووفروا للغتهم في هذه المدائح-كما هو شأنهم في الموضوعات الأخرى- السهولة، ولتراكيبهم البساطة، ولمعانيهم كل ما هو

(1) العلاق، حسين صبيح-الشعراء الكتّاب في العراق في القرن الثالث الهجري: 294.

جديد ومرتبط ببيناتهم الاجتماعية والفكرية والأدبية، ولإيقاع شعرهم الأوزان الخفيفة التي غالبا ما كان يتجنبها المديح في العصر الأدبي السابق."[1]

وقد نهج أحمد بن أبي طاهر[2]، والقاسم بن يوسف[3]، ومحمد بن غياث[4]، هذا النهج في مدائحهم. ومن شعر عيسى بن فرخنشاه الكاتب والوزير في مدح بعض الكتّاب[5] (من الكامل)

تخضَرُّ أقلامُ الدَّواةِ بكفِّهِ ... كرمًا وتُورقُ مِنْ ندًى وصَوَابِ

سَحْبَانُ يقصُرُ عن بُحُورِ بَيَانِه ... عجزًا ويغرقُ منه تحتَ عبابِ

وكذاك قسٌّ ناطقا بعكاظهِ ... يعْيَا لدَيْهِ بحجَّة وجوابِ

وهو هنا يمدح هذا الكاتب بحسن خطه، وجمال بلاغته، وسمو فصاحته. وهذا ما كان يمدح به أغلب الكتّاب والوزراء في هذا العهد، فكان مدار اهتمام الشعراء حول وضوح الحجة، وحسن الشعر، واتقان الخط، وسداد الرأي، وسحر البلاغة وجمال البيان، وسلاسة اللغة، وعذوبة اللفظ، وسوى ذلك.

وعلى هذه الشاكلة مدح"أحمد بن الخصيب" كاتبا له فقال:[6] (من الخفيف)

وإذا نَمْنَمتْ بَنانُكَ خطًا ... معربًا عن إصَابَةٍ وَسَدَادِ

عَجِبَ النَّاسُ من بياضِ معانٍ ... يُجْتَنَى مِنْ سَوَادِ ذاكَ المِدادِ

(1) المرجع نفسه: 294.

(2) العسكري، أبو هلال-ديوان المعاني: 1/ 48.

(3) الصولي، أبو بكر، 1934-الأوراق، قسم أخبار الشعراء: 163-206.

(4) المرزباني، محمد بن عمران-معجم الشعراء: 371-379.

(5) المصدر نفسه: 100-101.

(6) الحموي، ياقوت-معجم الأدباء: 1/ 377.

وبصورة عامة شهدت قصيدة المديح تطوّرا كبيرا، في الصياغة والمعاني والمضامين والرؤية، وقد جسّد الشعراء من خلال هذا الموضوع قيّما جمالية كانت انعكاسا للوعي الجمالي لدى مجتمع العصر العباسي الأول، وتطوّرت قصيدة المدح من ناحية بنائها فشاعت في هذا العصر المقطعات في المديح، وتقهقرت المطولات -إلى حدّ ما- وتجاوز الشعراء المقدمات التقليدية التي عرفتها العصور الأدبية السابقة، فافتتحوا قصائدهم بمقدمات سبقت الإشارة إليها في فصل سابق، كما تجاوزوا الرحلة البرية في القصيدة المدحية، واعتنوا بتصوير الرحلة البحرية والنهرية، وخلصوا إلى الممدوح بوصفه محور العالم ونموذج الإنسان الكامل.

2- قصيدة الهجاء والسخرية:

إن موضوع الهجاء من الموضوعات القديمة التي ظهرت في الشعر العربي منذ العهد الجاهلي، ولا نكاد نجد شاعرا، إلاّ صاغ فيه شعرا، وكان الشعراء الجاهليون يتناولونه غالبا في تضاعيف قصائدهم الفخرية أو الحماسية ومن خلال إشادتهم بفروسيتهم وانتصاراتهم في صراعهم مع الطبيعة أو الإنسان وكان لظروفهم التاريخية، الاجتماعية والاقتصادية دور كبير في توجيه موضوع الهجاء والقيم التي يدور حولها، وكان هجاؤهم في أغلبه يعبّر عن قيم اجتماعية وجمالية كان لها أثرها في نفسية المهجو والمجتمع. وأهم هذه القيم هي وضاعة النسب والبخل والقعود عن الغزو، وعدم حماية الجار، والعجز عن أخذ الثأر، والانهزام في الحرب، والاستسلام للأعداء، واستساغة الظلم، والخنوع والخور.[1] وقد كان الهجاء في جوهره انتقادا صريحا للواقع المشوّه، ورفضا للقيم التي تعوق سعادة الإنسان،

(1) حسين، محمد محمد 1948-الهجاء والهجاؤون في الجاهلية. مطبعة أحمد مخيمر، مصر: 82.

فالإنسان النموذج هو الذي يسلم من الصفات السيئة التي سبق ذكرها.

ويعدّ الهجاء فنا "من فنون الأدب الرفيعة في الأدب العربي، قد يعين على تصوّر الحياة عند الأفراد وفي المجتمع، وقد يساعد على تأريخ الحياة العربية حين يصدق الشاعر، ويحذر المؤرخ في بحثه حين يريد أن يعلم ما كان العربي يستحسن ويستقبح، وما كان يذم ويقدح، وإن نتبيّن ما كان العرب والمسلمون يجدونه من مثالب ومآخذ عند الشعب والحكام[1] وموضوع الهجاء كانت تدفع إلى القول فيه دوافع مختلفة منها: السياسية والاجتماعية والخلقية والدينية وسوى ذلك.

وقد اشتهر بالهجاء في الجاهلية الأعشى[2] والمزرد بن ضرار الغطفاني[3] والحطيئة (4) وكانت أشعار هؤلاء تحوم حول القيم الجاهلية الهجائية ومن قول الحطيئة يسخر من أحد البخلاء.(5) (من الطويل).

كدحتُ بأظفاري وأعملت معولِي   فصادفتُ جلموداً من الصخر أملسَ

تشاغل لمّا جئتُ في وجه حاجتِي   وأطرقَ حتى قلتُ: قد مات أو عسَى

وأجمعتُ أن أنعَاهُ حتّى رأيته   يفوق فُوَاقَ الموتِ حتّى تنفسَا

فقلت له: لابأس لست بعائد   فأفرخَ تعلوه السمادير ملبَسا

فهو يصوّر هذا البخيل صورة فنية تنبئ بمدى شحّه، وقد جعله مثل

---

(1) الدهان، سامي 1958، الهجاء "سلسلة فنون الأدب العربي" ط دار المعارف-مصر: 11.

(2) الأعشى-ديوانه: 77، 119، 139.

(3) الغطفاني، المزرد بن ضرار 1962-ديوانه. ط. أسعد، بغداد: 11.

(4) الحطيئة-ديوانه: 282.

(5) المصدر نفسه: 282.

الصخرة القوية الصلبة التي لا تلين، ولا تتفتت، وفي هذا دلالة على تصلّب مشاعره وأنانيته، ويزيد الحطيئة في كشف هذا النموذج الإنساني البخيل فيصوّره وكأنّه يحتضر لأنّ لا يريد مشاركة الآخرين في طعامه، وجماليات الصورة تظهر في تلميح الحطيئة للحرص المفرط على الحياة الذ يولّد انعكاسا يوحي بالفناء ويبشّر بالموت.

واستمر الهجاء في العهد الإسلامي، وراح يأخذ استقلاله في مقطوعات وقصائد، ولكن قيمه تطوّرت، فأصبح الشعراء يهجون مهجويهم بالشرك والكفر والخروج على جادة الحق، والخير، وبصورة عامة فإن الهجاء الديني احتلّ مكانا مرموقا في شعر هذه الفترة، وأهم شعرائه حسّان بن ثابت وكعب بن مالك وعبد الله بن رواحة. وكان في مواجهتهم شعراء ناهضوا الدين الجديد، وناصبوا معتنقيه العداء، وهم عبد الله بن الزبعرى وضرار بن الخطاب وأمية بن أبي الصلّت.

وكان الأثر الإسلامي واضحًا في أسلوب الهجاء خاصة في شعر المسلمين الذين اعتمدوا الوضوح والبساطة والإقتباس من معاني القرآن الكريم، وأهم ميزة تميّز بها هجاؤهم هي النقاش والمحاجّة والاستناد إلى الذكر الحكيم في وصف حال المشركين. وشهد هذا اللون من الهجاء تراجعا بعد انتصار الإسلام والمسلمين، ولكنه ظهر أكثر ضراوة مع صراع الأحزاب والمذاهب حول الخلافة، واستمر هذا الاتجاه السياسي في الهجاء فترة طويلة من الزمان، وكان لكلّ حزب من الأحزاب شعراؤه، فللخوارج شعراؤهم، وللشيعة شعراؤهم، وللزبيريين شعراؤهم، وهكذا كانت حلبة الصراع بين هذه الأحزاب تعجّ بالهجاء السياسي الذي كان يعتمد أصحابه المنطق ودفع الحجة بالحجة، والطعن على الخصوم، ولعلّ كل هذا كان تعبيرا عن السخط الاجتماعي والسياسي، في العهد الأموي.

وتشكّل نقائض جرير والفرزدق والأخطل رصيدا كبيرا في موضوع الهجاء الذي تطوّر تطوّرًا كبيرا على أيدي هؤلاء الشعراء، يقول شوقي ضيف: "العرب قبل عصر بني أمية لم يعرفوا هجاء منظما يستمر يوميا استمرار متّصلا، وإنما عرفوا هجاء منقطعا يظهر من حين إلى حين، تبعا لنشوب حروب وأيام بينهم، فلمّا جاء العصر الأموي واستقرت القبائل في مدينتي البصرة والكوفة وعادت العصبيات جذعة رأينا هذه القبائل تجتمع وتحتشد في المربد وفي الكناسة حول الشعراء، يستمعون منهم إلى ما ينشدون في الهجاء، وكأنهم وجدوا في ذلك لهوا لهم وتسلية، حينئذ يتحوّل فن الهجاء من فن وقتي متقطع إلى فن دائم مستمر يحترفه العربي ومن بينها قصيدة الهجاء. يقول مصطفى هدارة «ولعلّ أول ما نلحظه في شعر الهجاء في القرن الثاني اقتصاره على المقطعات القصيرة» (2) ثم يقول بميل الهجاء إلى الشعبية في أسلوبه (3).

ومن هنا كان الهجاء انتشاره وسرعة رواجه بين الناس، ولعلّ في هجاء أبي الشمقمق بشارا ما يدل على هذا النزوع الشعبي في أسلوب الهجاء، وفي ذلك قوله: (4)

هلّلينه هلّلينة   طعن قثاة لتينَة

إن بشّار بن برد   تيس أعمى في سفينة

وقد أسرف الشعراء في الهجاء المقذع فمن ذلك قول حماد عجرد يهجو بشار (5) (من السريع)

وهو هنا يعيّره بالنتانة، وهي دلالة على عدم النظافة والاغتسال أو الإعتناء بالنفس بصفة عامة، ويبالغ في إيذائه فيجعل من هذه الرائحة الكريهة ملازمة لجلدته، بحيث لا يمكن للعنبر والمسك أن يزيلاها، ولا

---

(1) ضيف-التطور والتجديد في الشعر الأموي: 178.

(2) هدارة-اتجاهات الشعر العربي: 421-422.

(3) المرجع نفسه: 422.

(4) الأصفهاني-الأغاني: 195/3.

يحصر هجاءه في صفاته الحسية بل يتجاوزها إلى انعكاس ذلك على نفسية بشار وسلوكه، ويلجأ الشاعر إلى تأكيد هجائه بوساطة التكرار الذي أسهم في توضيح الصورة الشعرية وأكسبها أبعادا فنية لها وقعها في نفس المتلقي، ولها أثرها في كشف نمط من السلوك، والسّخرية من ظاهرة غير محببة اجتماعيا وأخلاقيا، ومن هنا تأتي وظيفة الهجاء التغييرية أو الإصلاحية-إذا صحّ هذا التعبير- فالملتقي لهذا النوع من الشعر- أقصد الهجاء- لا شكّ أنه يسعى إلى تجنّب الوقوع في دائرة القيم التي يسخر منها المجتمع ويذمّها، ويهدف إلى تجنّب أفراده لها. وعن طريق حصر هذه القيم القبيحة يتسنى للمجتمع أن يحافظ على توازنه وعلى فعاليته في في الحياة .

ولم ينج الناس من هجاء بشار وانتقاده، فها هو ذا يهجو عالم النحو سيبويه بقوله: (1) (من الطويل)

أسيبوه يا ابنَ الفارسيّة ما الذي   تحدثت من شَتْمِي وما كنتَ تَنْبِذُ

أظلتَ تغنّى سادراً بِمَسَاءَتِـي   وأمّك بالمِصْرَيْنِ تُعطـي وتَأْخُذُ

وكان سيبويه قد أخذ عليه بعض المآخذ اللغوية في شعره، فغاظ ذلك بشارا واعتبره إهانة له، وهو الشاعر المتمكن من ناصية مادته الشعرية، ويلاحظ أنّ بشارا لم يحاول في هذا السياق أن يبرر خطأه، بل رأى أنّ ذلك إساءة من سيبويه لشخصه، فردّ عليه، وطعنه في عرضه، وشرف أمّه، ونستخلص من هذه الصورة الشعرية قيمة اجتماعية وأخلاقية فحواها أن المجتمع العباسي كان يمكنه أن يسوّغ خطأ لغويا، ولكنه لا يسوّغ سقطة أخلاقية، فمفهوم العرض والشرف ومالهما من قداسة اجتماعية كانا من القيم الهامة التي يسعى كلّ إنسان لصونها والحفاظ عنها، ومن هنا تسرّب

---

(1) المرزباني-الموشح: 385

بشار إلى التأثير على مهجوه سيبويه، وترصّد مواطن الضعف في نفسه ثم أطلق نباله السامة باتجاهها، فأفرغ بذلك ما ترسّب في نفسه من غيظ.

ومن خلال استقرائنا لموضوع الهجاء في العصر العباسي الأول والعصور التي سبقته، تبيّن أنه كان يدور حول عدة محاور واتجاهات، فإلى جانب الهجاء الشخصي أو هجاء الأفراد كما ورد في الأمثلة السابقة. نجد الهجاء السياسي الذي تطوّر تطوّرا كبيرا في العصر العباسي الأول، وكانت بوادره في نهاية العهد الأموي، ولعلّ في هجاء الكميت لبني أمية ومدحه لبني هاشم ما يدلّ على هذا الاتجاه السياسي في الهجاء، ونستطيع أن نقول: إنّ الكميت كان يشكّل معارضة سياسية بالنسبة للحكم الأموي، ومن قوله في هجاء الحكّام الأمويين: (1) (من الطويل)

وهل أمّةٌ مستيقظون لرُشدهِمْ فيكشفُ عنه النّعسة المتزمّلُ
فَقَدْ طَالَ هذا النّومُ واستخرجَ الكرى مسَاويَهُمْ لو أنّ ذا الميل يعدلُ
وعُطّلتِ الأحْكَامُ حتّى كأنّنَا على ملّةٍ غير التي نَتَنَحّلُ
أأهْلُ كِتَابٍ نَحنُ فيه وَأنتُمْ على الحَقِّ نَقْضِي بالكِتَابِ ونَعْدِلُ؟
فكيف ومن أنّى وإذْ نَحْنُ حَلْقَةٌ فريقان شتّى تَسْمَنُونَ وَنَهْزِلُ؟
فَتِلكَ مُلُوكُ السُّوءِ قَدْ طَالَ مُلْكُهُمْ فَحَتّامَ حتّامَ العَنَاءُ المطوّلُ

وفي هذا النص يركز الشاعر على مساوئ هذا النظام الجائر الذي عطّل أحكام الدّين وعامل الناس بالهوى، فتفشى بذلك الظلم، وعمّ الفساد، وساد الجور، وظهرت الفوارق الطبقية فأصبح الناس فريقين، فريق يرفل في نعيم الحياة، وفريق يعاني شظف العيش، والشاعر ناقم على هذا الوضع

(1) الكميت-الهاشميات: 111 ومابعده

الاجتماعي في ظلّ الخلافة الأموية. وهو لا يسميهم خلفاء المسلمين بل يطلق عليهم لقب ملوك السوء. وهو هنا يستند على نص القرآن الكريم في قوله تعالى: "إنّ الملوك إذا دخلوا قرية أفسدوها، وجعلوا أعزّة أهلها أذلّة" (1).

أما في العهد العباسي الأول فقد استفحل هذا لاتجاه في الهجاء للخلفاء والأمراء والولاة وتزخر كتب الأدب والأخبار والتاريخ القديمة بقصائد كثيرة في هذا الاتجاه، وكثيرا ما كانت ترد القصيدة دون ذكر صاحبها، ولعلّ مرجع ذلك إلى عدم شهرة أصحاب هذه القصائد، بمعنى أنّهم من عامة الشعب وهم مقلّون في قول الشعر، أو لعلّ ذلك يعود إلى خوف الشعراء من بطش الخليفة، فيتحاشون ذكر أسمائهم، ولكنهم لم يتوانوا في التعريض بما يرونه من ممارسات الحكّام الخارجة على أحكام الدين، والعرف الاجتماعي.

ومن قول أحد الشعراء المجهولين في هجاء الأمين وحاشيته-حين أراد المبايعة لابنه موسى-، يقول معبّرا عن الوعي الاجتماعي والسياسي في عصره: (2) (من المتقارب)

أضَاعَ الخِلافَـةَ غِـشُّ الوزيـرِ	وفُسْـقُ الإمـامِ وجـهلُ المشيرِ
فـضـفَـضْلٌ وزيـرٌ وبَكْرٌ مُشيرٌ	يُـريدانِ مـا فِـيهِ حَتْفَ الأميرِ
ومـاذاك إلاّ طـريـقٌ غـرورٌ	وشـرُّ المسـالك طرق الغرورِ
لِـواطُ الخـلـيـفـةِ أعـجـوبةٌ	وأعْـجَبُ مِـنْـهُ خَـلاّقُ الـوَزِيـرِ
فـلوْ يَـسْتَعِـينَانِ هـذَا بـذاكَ	لكـنَا بِـعَرْضَـةِ أمْـرٍ سَـتِيـرِ

---

(1) القران الكريم، سورة النمل، اية: 67

(2) الطبري-تاريخ الطبري: 143/10

فلوْ يَستَعينانِ هذَا بذاكَ　　لكنَا بِعَرْضَةِ أمْرٍ سَتيرِ
وَأعْجَبُ مِنْ ذَا وَذَا أننَا　　نبَايِعُ لِلطِّفْلِ فِينَا الصَّغيرِ
ومَنْ لَيْسَ يُحْسَنُ غَسْلَ اسْتِهِ　　وَلَمْ يَخْلُ مَتنَهُ مِن حجرِ ظِيرِ

يقول مصطفى هدارة: "والتطوّر الفني الحقيقي للهجاء في القرن الثاني لا يتضح في القصائد الزاخرة بالسباب والاتهامات والفحش -وخاصة في تلك الأهاجي التي كانت تدور بين أفراد عصبة المجان وتزخر بألفاظ وتعابير يندى لها الجبين- ولكننا نعتبر أن التطوّر الفني الذي حدث أساسه الهجاء الساخر الذي يستهدف إضحاك الناس على المهجو وسخريتهم منه، ولهذا يعتمد على فن أصيل في رسم شخصية المهجو من ناحية معنوية أو جسمية، ولكنه ليس رسما تصويريا بل هو رسم (كاريكاتيري)(1) يبعث على الضحك، ويستعين الشاعر في هذا النوع الأصيل من الهجاء بكل معارف عصره وبجميع عناصر الفكاهة لهزل الشائعة بين الناس(2) إن ما ذهب إليه مصطفى هدارة يبيّن بوضوح العوامل التي أسهمت في عملية التطوّر في موضوع الهجاء، ويفتح آفاقا واسعة أمام الباحث ليتتبع الجوانب الأساسية في تطوّر قصيدة الهجاء ورصد صورها الشعرية التي كانت من أبرز سمات هذا التطوّر، بالإضافة إلى أهم العناصر الفنية التي عبّر الشعراء من خلالها عن قيم القبح الحسية والمعنوية، وجسّدوا عبرها وعيهم الجمالي الذي هو انعكاس للممارسة الاجتماعية في العهد العباسي الأول.

ولعلّ الطعن في رجولة المهجو ووصمه بالتخنث والشذوذ وعدم المروءة من أهمّ القيم قبحا، ومن هذا القبيل قول بشار بن برد في هجاء أحد

---

(1) (الكاريكاتيري: ساخر يحمل مفارقات جسدية وشكلية)
(2) هدارة-اتجاهات الشعر العربي: 433.
(3) تنظر المقطعة في ديوان بشار: 48/2.

الأشخاص: (3) (من مجزوء الرجز)

ذَرْ خلّتَا ذَرْ خُلّتَا   يا ابن خليق قد أتى

لقد بلغ تأثر الشعر بالغناء والإيقاع الموسيقي في هذا العصر مبلغه حتى أصبحنا نجد ظاهرة التكرار على مستوى الألفاظ أو الجمل أو الأشطر، كما في قول أبي الشمقمق: "هللينه هللينه" وفي هذه القطعة التي تتكرر فيها صدور الأبيات وتتنوع أعجازها، نجد بشارا يحرص على الإيقاع الموسيقي لهذه اللازمة: "ذر خلّتا ذر خلّتا" وهو يوظّفها توظيفا صوتيا ذا دلالة جمالية ونفسية كبيرة، وهو ليس تكرارا مملاً يجعل المتلقي ينصرف عن النصّ، إنّما هناك ذكاء في توظيف هذه الطاقة الصوتية من أجل الوصول إلى الغاية الأساسية من النصّ وهي السيطرة على ذهن المتلقي، وشدّه إلى تتبع التنويعات الدلالية في الأعجاز وما تتضمنه أبعاد فنية، ومعنى العبارات التي تكررت في صدور الأبيات هي (اترك صحبتي) والأصل في خلّتا، خلتي) وأبدل الشاعر الألف من ياء المتكلم إيثارا للنغم الموسيقي.

ومن الهجاء الساخر الذي يعتمد فيه أصحابه على رسم المفارقات الجسدية والشكلية لشخصية المهجو قول منصور الأصفهاني في هجاء من اسمه مغيرة: (1) (من الكامل)

وجهُ المغيرةِ كلُّهُ أنْفُ   مُوفٍ عليه كأنّه سقفُ

رجلٌ كوجهِ البغْلِ طلعتُهُ   ما ينقضي من قُبْحِهِ الوصفُ

من حيثُ ما تأتيهِ تُبْصِرُهُ   من أجل ذاك أمامهُ خلفُ

حصنٌ له من كلّ نائبة   وعلى بَنِيهِ بعدَهُ وقْفُ

(1) ابن المعتز-طبقات الشعراء: 348-349.

جفتِ المدائحُ عن خلائقهُ ... ولقد يليقُ بوجْههِ القذْفُ

فهو لا يرى في مهجوه ما يستحق المديح والثناء. ولهذا لم يجد وسيلة إلى تحاشي هجائه خاصة وأن صورته "الكاريكاتيرية" يمكن استغلالها كموضوع للسخرية والترفيه، وهكذا راح يسلّط أضواء كاشفة على خلقة المغيرة فتراءت له صورة أنفه الضخم، ووجهه القبيح، وشكل جسمه غير المتناسق، وسوى ذلك، وراح يشكّل هذه الصورة الشعرية الباعثة على السخرية من التشوه الإنساني، وقد سعى الشاعر إلى تجسيم هذه الصورة وتشخيصها بكل ما يمتلك من طاقة تعبيرية، فبدت بذلك مجسّدة لنموذج إنساني قبيح الهيئة، مشوّه الخلقة. والسخرية في هذا اللون من الهجاء طريقة تعبيرية متطوّرة، لجأ إليها الشعراء لنقد الأوضاع الاقتصادية السياسية والاجتماعية والفردية، وتصويرها في صور شعرية تبعث على السخرية منها ومحاولة تجاوزها إلى ما هو أفضل، وقد يسخر الشاعر متعابثا متظرفا متهكما. وهو في جميع ذلك يعتمد على المغالطة التركيبية المتخيّلة لشخصية المهجو، وتشويهها بحيث تدفع إلى الضحك وهو غاية ما يصبو إليه الشاعر -في أغلب الأحيان- والضحك كما يقول بروجسون: "تأديب قبل كل شيء، وقد وجد ليخزي فلا بد أن يشعر موضوعه بشعور مؤلم، والمجتمع ينتقم به ممن يتطاولون عليه، فلن يبلغ إذن غايته إذا كان يحمل طابع العطف والطيبة"[1] وبصورة عامة فإن الهجاء موضوع يهدف إلى الإصلاح والتغيير بأسلوب ساخر، يكشف الزيف ويواجه التشوّه على الصعيد الاجتماعي والسياسي والأخلاقي، وقد تطوّر هذا لنمط من الهجاء الساخر في العصر العباسي الأول بصورة ملفتة للنظر، وهذا التطوّر

(1) بروغسون 1947-الضحك، طبـ دار الكاتب المصري-مصر: 130.
(2) الجراح-الورقة: 21.

كان نتيجة لعدة عوامل سبق الحديث عنها في الفصل الثاني وأهمها التطوّر الحضاري والاجتماعي الذي شهده المجتمع العربي في هذا العصر، ولعلّ أهم جوانب التطوّر في موضوع الهجاء قول دعبل بن علي الخزاعي في ابراهيم بن المهدي لما تولى الخلافة ببغداد في غياب المأمون:[2] (من السريع)

يَا مَعْشَرَ الأعرابِ لا تقْنَطُوا خُذُوا عَطَايَاكُمْ ولا تسخطُوا

فسوف يعطيكم حُنَيْنِيَّةً يلتذّها الأمْرَدُ والأشمطُ

والمعبديّات لقوّادكم لا تدخل الكيس ولا تربطُ

وهكذا يرزق أصحابه خليفةٌ مُصْحَفُهُ البربطُ

يقول أحمد عبد الستار الجواري في تطوّر الهجاء من الناحية الفنية: "فقد بدأ سبابا مبتذلا بذيئا لا قيمة له من الوجهة الفنية، ثم أصبح فنيا يلتقط فيه الشاعر جانبا من جوانب الشخص الذي يريد أن يهجوه ويجعل ذلك مدار حديثه في الهجاء. وكان في هذه الحالة هجاء صريحا وسخرية مكشوفة، ثم صار في مرحلته الأخيرة ينهج سبيل الرمز والإيماء فيمدح الشخص المهجو بالصفات التي هي مدعاة للذم ومجلبة للاستهزاء والسخرية".[1] ودعبل الخزاعي كان أحد الشعراء الذين اتبعوا هذا النهج في هجائهم، ولعلّ ذلك كان نتيجة طبيعة في حركة الشعر التي نهلت من منابع الحضارة والمثاقفة، واستفادت من معطيات العصر ومنجزاته المادية والمعنوية.

ومن هجاء دعبل لمجموعة من الكتّاب في عصره، ومنهم: الحسن بن سهل، والحسن بن رجاء وأبوه، ودينار بن عبد الله وأخوه يحي، وكانوا

---

(1) الجواري-الشعر في بغداد: 248.
(2) دعبل-ديوانه: 353.

ينزلون المخرم ببغداد فقال فيهم[2] (من الطويل)

ألاَ فاشترُوا منِّي مُلوك المخرم ... أبعْ حَسَنًا وابْنَي هِشَامٍ بِدرْهَمِ

وأعط رجاء فوق ذاك زيـادة ... واسمـح بِدِينَارٍ بِغَـيْرِ تنـدمِ

فإن ردّ من عيب عليّ جميعهم ... فليس يردُّ الغيب يحي بن أكْثَمِ

وهو يصوّر هؤلاء الكتّاب يباعون ويشترون كالسلعة في الأسواق، ولكنها سلعة رديئة يبيعها صاحبها بأبخس ثمن دون ندم على بيعها، وهو هنا يحيل إلى قيمة الكتّاب في هذا العهد، وإلى السخرية منهم ومن وظائفهم التي جعلت منهم محطّ سخرية وتهكّم في المجتمع، ولدعبل أهاج كثيرة[1] في رجال الدولة في عهده، وتكتسي صورة الهجاء السياسي عنده بعدا دلاليا عميقا ينمّ على روح متمردة على الممارسات السلطوية الخاطئة في نظره، وأحيانا يكتسي هذا الهجاء عنده بعدا اجتماعيا يكشف من خلاله على طبيعة العلاقات الاجتماعية المشوّهة في عهده، ومن هنا يبدو سخطه على النظام الاجتماعي والنظام السياسي القائمين، ومعارضته لهما، ولم يكن دعبل الشاعر الوحيد الذي سار بالهجاء في هذا الاتجاه فهناك شعراء غيره كانت لهم مواقفهم وآراؤهم في السياسة وسواها، ونظّموا في الحكّام هجاء مقذعا ومن هؤلاء بشار[2] وأبي العتاهية[3] والأصمعي[4] وسواهم.

3- قصيدة الرثاء:

---

(1) دعبل-ديوانه: 302، 198، 257، 207، 271، 273، 172، 173، 197، 102، 168، 171، 299، 175، 176، 110، 112.

(2) الدهان-الهجاء: 82.

(3) المرجع نفسه: 83.

(4) المرجع نفسه: 81.

الرثاء أحد الموضوعات الشعرية التي حفلت بها القصيدة العربية منذ العهد الجاهلي، وقد كان يرد في قصائد مركبة تعجّ بالصور الشعرية المجسّدة للصراع بين الحياة وبين الموت، ويرمز إلى ذلك في الغالب بالصراع بين الصيادين وكلابهم وبين البقر والثيران الوحشية. والمراثي في القصائد المركبة تخضع لتقليد فني التزمه الشعراء، وساروا على نهجه، وهو انتهاء الصراع بمقتل البقرة أو الثور الوحشيين، وفي ذلك تعزية للنفس، ومحاولة لاقناع الذات والآخر بحتمية القدر الذي لا منجاة منه، ويبثّ الشاعر من خلال المرثية موقفه من الموت الذي ينسل في شراسة، ليوقف جذوة الحياة، وحرارتها لدى الإنسان، وعبر هذا الموقف يتحدّث الشاعر عن الفقيد وعن خصاله الحميدة، ومناقبه وفضائله، وماكان يتمتع به من صفات جسدية ومعنوية، حتى ليصبح نموذج الإنسان الكامل الذي غدره الموت، وافتقدته جماعته أو قومه، وفي رثاء مهلهل لأخيه كليب، يشعر القارئ أنّه أمام خطب جليل لايملك إلاّ أن يذرف الدمع مع مـهلهل المفـجـوع. وفي رثاء الخنساء وبكائها على أخيها صخر ما يستدر الدمع، ويأسر القلوب، لأنّها سجلت بجمالية شعرية علاقة الأخوة الحميمة، وأعربت عن وفاء لا مثيل له، ومع هذا كلّه عبّرت عن فاجعة الموت وأثره في الإنسان. ويلاحظ أن دواوين الشعراء الجاهليين لم تخل من موضوع الرثاء لارتباطه بقضية الموت، بل استمر هذا الموضوع الشعري إلى يومنا، وتنوّع تشكيله بحسب التجربة الشعرية، والظروف التاريخية والحضارية المحيطة بالشاعر.

أشار ابن رشيق إلى خصائص المرثية العربية القديمة فقال:"ومن عادة القدماء أن يضربوا الأمثال في المراثي بالملوك الأعزة، والأمم السالفة، والوعول المتعة في قُلَلِ الجبال، والأسود الخادرة في الغياض، وبحمر

(1) ابن رشيق العمدة: 131/2.

الوحش المتصرفة بين القفار، والنسور والعقبان والحيات لبأسها وطول أعمارها، وذلك في أشعارهم كثير موجود، لا يكاد يخلو منه شعر، ...أما المحدثون فهم إلى غير هذا الطريقة أميل..."[1] وكانت هذه الصور والتشبيهات والرموز التي لجأ إليها القدماء تحمل دلالات فنية وفكرية ألمح بها الشعراء إلى ظاهرة الموت، وفعلها في الكائنات الحية والإنسان من ضمنها، وقد شغل الموت فكر الإنسان منذ القديم وكان للعرب قبل الإسلام نصيب كبير في الاهتمام بمشكلة الموت، ويلاحظ ذلك من خلال الأشعار التي قيلت في الرثاء، واحترام الموتى، وتقديسهم أحيانا، كما يستشف من قول بشر بن أبي خازم:[1] (من الوافر)

جَعَلْتُمْ قبرَ حَارِثَة بـنِ لأمٍ   إلهًا، تَحْلُفُونَ بِهِ فُـجُـورَا

فَقُولوا للّذي آلى يـمـيـنـا   أفِيَّ نذرت يا أوسُ النّذُورَا

فالشاعر يعدّ القَسَمَ بالقبر نوعا من المساس بالمقدسات خاصة إذا كان القاسم بالقبر ليس في مستوى الفعل الذي قسم من أجله، وههنا يذكّر الشاعر أوسًا هذا بيمينه المعرض للحنث لأنّه لن يستطيع قتله، وينعي عليه إهانته للذي حلف بقبره، ولعلّ في هذا ما يلمح إلى تقديسهم الموتى.

وتنتشر في قصائد الرثاء الجاهلية طقوس أسطورية كثيرة تظهر مدى رهبتهم من الموت، وإسقاط كثير من تصوراتهم الأسطورية على مصير الإنسان بعد الموت، وإن كانوا قليلا ما يشيرون إلى هذا الجانب في مراثيهم، ومن الشعراء الجاهليين الذين أشاروا إلى هذه المشكلة التي كانت تؤرقهم: حريبة بن الأشيم الفقعسي [2] وعمرو بن زيد المتمني [3] اللذان أشارا إلى الحشر وما يلقى الإنسان فيه من أهوال. وأشار غيرهما[4] إلى

---

(1) ابن أبي خازم-ديوانه: 191.

(2) الألوسي-بلوغ الأرب: 2/307-308.

(3) المصدر نفسه: 2/309.

(4) ابن قتيبة-الشعر والشعراء: 1/229، 278، 279، 286، ابن طباطبا-عيار الشعر: 32، الخنساء 1963-ديوانها. دار صادر، بيروت: 103، ديوان الهذليين: 1/121، 122، 123، 228، 2/214، 215.

مراسيم الحزن على الميت مثل قصّ الشّعر، وإيذاء الجسم، وحداد النساء، والتحريض على أخذ الثأر، إذا كان الراحل مقتولا، وتقديم القرابين تضرعا للآلهة حتى تتلطّف في عقابه، وكان الرجال يعلنون حزنهم بجزّ نواصي الخيل، وهلب أذنابها، وتحريم الطيب والخمر والنساء والاغتسال حتى يدركوا ثأرهم[4].

ويلاحظ أن بعض قصائد الرثاء تميّزت بظاهرة التكرار لوحدات لغوية معيّنة، فكان ذلك بمثابة الطقوس الجنائزية التي تبعث في النفس حيرة واندهاشا أمام مشكلة الموت لكونه أحد الألغاز المحيّرة والباعثة على الرهبة والتأمل، وهذا التكرار يتمّ غالبا في بعض الألفاظ أو الجمل بعينها، فيحدث ذلك تناغمًا صوتيًا يبعث في النفس جواً من الحزن تمليه طبيعة المقام، وقد اعتمد مهلهل في رثائه لأخيه كليب ظاهرة التكرار في بعض الألفاظ والتراكيب، وكان لذلك أثره العميق في تصوير حاله النفسية ومصابه الجليل في أخيه الذي كانت تربطه به علاقة حميمة، فاقتقدت الحياة بموت كليب جمالياتها ورونقها، وفي ذلك يقول[21](من الوافر)

أَلِيلَتَنَا بِذِي حُسُمٍ أَنِيرِي ... إذا أنت انقضيتِ فلا تحُوري

إلى أن يقول بلهجة موجعة، مفعمة بالحزن والألم:

على أن ليس عدلاً من كُلَيْبٍ ... إذا طرد اليتيم عن الجزُورِ

على أن ليس عدلاً من كليبٍ ... إذا ما ضيمَ جيران المجيرِ

على أن ليس عدلاً من كليبٍ ... إذا رجفَ العضَاهُ من الدبُّورِ

على أن ليس عدلاً من كليبٍ ... إذا خرجتْ مخبأة الخدورِ

(1) ابن قتيبة–الشعر والشعراء: 1/107–116، والألوسي–بلوغ الأرب: 2/147–153، البغدادي خزانة الأدب: 1/472، 2/169.
(2) الألوسي–بلوغ الأرب: 2/155.

على أن ليس عدلاً من كليبٍ إذا ما أعلنت نجوى الأمـــور

على أن ليس عدلاً من كليبٍ إذا خيف المخوف من الثُغُورِ

على أن ليس عدلاً من كليبٍ غـداة تلاتـلِ الأمـرِ الكبيـرِ

على أن ليس عدلاً من كليبٍ إذا مـا خـام جَار المُستَجيـرِ

فـهو يأسف أشد الأسف على مـوت أخيـه، ويرى أن فقده قد أشاع الحزن والإحـبـاط، ويلاحظ أن تكرار "على أن لـيس عـدلاً من كليبٍ" في صدور الأبيات يحمل دلالات فنية ونفسية واجتماعية. وجميع هذه الدلالات تصبّ في مجرى واحد، وهو الرهبة أمام مشكلة الموت، والشعور بالحزن العميق لفاجعة فقد العزيز، وهو يبكيه بأسخى الدموع علّها تطفئ نار الحزن.

"ومبـدأ التكرار سلّم به مـعظم النقّاد المحدّثون[1] وجعلوه جـوهر الخطاب الشعري، ويكون على مستوى الأصوات، وعلى مستوى الوزن والقافية، وعلى مستوى التركيب النحوي، وفي المعنى.

وإذا كـان التكرار في الخطاب العلمي وفي أنواع الخطاب الأخرى يعتبر حشـوا لا قـيمة له فإنّه في ذلك قـصداً"[2] وفي قصيدة مهلهل تظهر القيمة التعبيرية للجوانب الصوتية من خلال تكرار جملة "على أن ليس عدلاً من كليبٍ" في صدور الأبيـات المثبتة أعلاه، وأهم القضايا التي يمكن أن نخلص إليـهـا من هذه الملاحظة هي أن ظاهرة التـكرار الصوتي في القصيـدة -سواء على مستوى اللفظ المفرد أو على مستوى الجملة- يتضمن دلالات معنوية تعبّر عـن تجربة نفـسيـة مـتواترة يصـعب التنصل منهـا ، أو الإنفـعالات من

(1) مفتاح، محمد 1982-في سيسيـاء الشعر القديم. دراسة نظرية وتطبيقية، ط1، دار الثقافة، الدار البيضـاء، المغرب: 27 وأهم النقاد الذين أشاروا إلى هذا الرأي: جاكسون، ولوتمان، وكريستيفا، وكوهن....الخ.

(2) المرجع نفسه: 27.

قبضتها، وكلّ ذلك يوحي بإيقاع كئيب وحزين، ولكنّه لا يلبث أن ينتقل إلى إيقاع حادّ، تتناغم عبره دلالات الرغبة في الإنتقام وأخذ الثأر، وكلّ هذه الخصائص الفنية تشكّل أبعاد التجربة الشعرية المتضمنة مفهوم الموت، وما يحدثه من منعكسات في الذات الإنسانية. وبصورة عامة فإن صور الرثاء كانت تظهر الجزع وحالة اليأس، ولكنّها قليلا ما تفلسف موضوع الموت. ولعلّ ذلك من الأسباب الرئيسية في قلّة قصائد الرثاء التي وصلت إلينا من العهد الجاهلي إذا ما قيست بالشّعر الذي وصلنا عن هذا العهد، ثم إنّ الشعراء لم يشغلوا أنفسهم برثاء قتلاهم بقدر ما كانوا يشغلونها بالأخذ بالثأر لهم. وقد تغيّر مفهوم الثأر بمجيء الإسلام فحلّ محلّه مفهوم "القصاص". ولكنّه يحمل بعداً دينيًا إسلاميًا مغايراً لقانون الثأر الذي كان يحتكم إليه العرب في جاهليتهم، ولهذا الإنتقال من مفهوم إلى آخر، أسباب تأريخية، وعوامل اجتماعية ونفسية ودينية وغيرها.

وكان لمجيء الإسلام أثر بالغ الأهمية في المجتمع العربي على مستوى الفكر، وعلى مستوى الفن، ومن أعظم التحوّلات التي جاء بها على صعيد الفكر أنّه غيّر النظرة التي كانت سائدة حول قضية الموت، حيث أعطاها بعداً فكريًا جديداً، وأزال ما حيك حولها من أساطير، من عودة الميّت بالأذى، ورغبته في التكريم، وانبعاث روحه في جسم طائر الهامة التي لا تكفّ عن صياحها المشئوم: "اسقوني، اسقوني". منادية على أخذ الثأر ليستريح الميت في قبره، فإذا ما أخذ بثأره استراح، وكفت هامته عن صياحها. لقد تغيّرت هذه الطقوس وأصبحت للموت جدوى، واحتلت الشهادة في سبيل الله، ونصرة دينه قيمة قدسية، وكان ذلك دافعًا للمسلمين في أن يتدافعوا إلى القيام بفريضة الجهاد، وكان لجدوى الموت فعله السحري في حياة المسلمين، قال تعالى: "ولا تحسبن الذين قتلوا في

ألحّ الإسلام على وحدانيـة الله، وأكد البعث وما يلحقـه من الثواب والعقاب، وأشار إلى الآخرة والجنة والنار وغير ذلك من أخبار العالم الآخر، وأهم ما في الأمر أنّه جعل من الموت بداية لحيـاة أخرى، ومن خلال هذا لمفهوم راح الشعراء ينسجون مراثيهم، ومن قصائد الرثاء الإسلامية ما جاء في ديوان حسان بن ثابت حين رثى الرسول (ص) يقول:[1] (من البسيط)

عـفٌّ مـكـاسبُهُ، جزلٌ مـواهبُهُ   خير البريّةِ، سمحٌ، غير نكالِ..

وَاري الزّنادِ وقوّادُ الجيادِ إلـى   يوم الطّراد، إذا شبّتْ بأجـذالِ

وقد ضمّن حسان مرثياته كثيرا من القيم الإسلامية، ويبدو ذلك من خلال رثائه لعمر بن الخطاب[1] وعثمان بن عفان[2] وسواهم. وتطوّرت البيئة الاجتماعية بحسب المنظور الإسلامي الذي قنّن كثيرا من القيم والسلوك، وتطوّرت القصيدة العربية مع تطوّر الحياة الاجتماعية وقيمها وعلاقاتها، وأخذت قصيدة الرثاء تسير عبر اتجاهات متنوعة أهمها: أنها أخذت طابعا سياسيًا تبدّى في البكائيات والمراثي التي نظَمها الشعراء في قتلى الأحزاب التي ينتمون إليها، وكانوا يلمحون إلى مواقفهم السياسية أو المذهبة. وهذا حسان بن جعدة الشاعر الخارجي يرثي قائد جيش الخوارج بسطا ما، وبعض المجاهدين الذين سقطوا في ميدان المعركة، التي دارت بينهم وبين الأمويين، يقول[3] (من البسيط)

يا عينُ أذْرِي دُمُوعًا مِنْك تِسْجَامًا   وابْكِي صَحَابَةَ بَسْطَامٍ وبَسْطَامَا

فَلَنْ تريْ أبدا ما عَشْتِ مِـثْلَهُمُ   أنْقَى وأكملَ في الأحلامِ أحلاما

---

(1) حسان-ديوانه: 211

(2) المصدر نفسه: 212

بسيفِهِمْ قد تأسَّوا عند شدَّتِهم ... ولم يُريدُوا عن الأعداءِ احجَامَا

حتَّى مضوا للَّذي كانوا له خرَجُوا ... فأورثونا منارات وأعلاما

إنِّي لأعلم أن قد أنزلوا غُرفًا ... من الجِنَانِ ونالوا ثَمَّ خُدّامَا

أسْقَى الإله بلاداً كان مصرعُهُمْ ... فيها سحَابًا من الوسْميِّ سجَّامَا

وهذه الأبيات تطفح بالمعاني الإسلامية، من مثل حديثه عن دخولهم الجنة، والخدم الذين يطوفون عليهم فيقضون مصالحهم، ثم الدعاء بالسقيا للأرض التي شهدت شهادتهم، واحتضنت أجسادهم، وأما من ناحية التشكيل الجمالي والفني فيلاحظ أن الشاعر قد لجأ إلى ظاهرة التكرار في بعض الألفاظ ليؤكدها وليعطيها أثرا صوتيا وموسيقيا، وليلحق من خلال ذلك فعالية بين النصّ وبين المتلقي، هدفها المشاركة الوجدانية، والتعاطف مع الشاعر ومشاركته حزنه على رفاقه، والألفاظ التي تكررت في هذه الأبيات هي: (تسجاما، بسطاما، أحلاما).

وقد رثى شاعر الأمويين أبو ثعلبة أيوب بن خولي(1) قتلى الأمويين على يد الخوارج، ورثى شعراء الشيعة قتلاهم، وكان عبد الله بن مصعب(2) يحمّل مراثيه أبعادا ودلالات سياسية تنبئ عن موقف صارم من الأمويين والعباسيين على حدّ سواء، وكان لا يرى فيهم إلاّ أشباحا للموت وسفح الدماء.

أما في العصر العباسي الأول فقد اتّجه الشعراء بموضوع الرثاء اتجاهات متنوّعة لم تتوجّه إليها قصائد الرثاء السابقة، ويلاحظ أنّهم اتجهوا إلى رثاء المعالم الحضارية المادية والمعنوية، ورثوا فئات اجتماعية متعدّدة لم

---

(1) المصدر نفسه: 213.

(2) الطبري- تاريخ الطبري: 8/144.

يلتفت إليها الرثاء من قبل، وساعدهم على التطوّر باتجاهات الرثاء الجديدة تناولهم لها بصياغات فنية وجمالية متمثلة لروح العصر وقيمه الجديدة.

رثى الشعراء الخلفاء والوزراء والكتّاب والأطباء والمغنيات والغلمان والكلاب والقطط والمدن والآباء والأبناء والأصدقاء في الحياة وفي الموت ورثى الشعراء أنفسهم أحيانا، وهكذا يكون مجال الرثاء قد اتّسع في هذا العهد باتساع العلاقات الاجتماعية والإنتاجية التي منحت المجتمع العباسي القدرة على التحرّر من المواضعات الأخلاقية والقيم الفنية السابقة.

وإذا كان جرير بن عطيّة يتحرّج من رثاء زوجه مراعاة للقيم الاجتماعية والأعراف الأخلاقية في العهد الأموي، فإن محمد بن عبد الملك الزيات يجهر برثائه زوجه أم عمرو، ويضمّن رثاءه إياها مشاعر إنسانية تزخر بالحزن والألم، وتعبّر عن الحدث المفجع في صور شعرية عميقة الدلالة، وتتضمن القصيدة حيرة إنسانية أمام ظاهرة الموت. يقول الزيات[1] (من الطويل)

ألاَ مَنْ رأى الطّفلَ المُفارقَ أمَّـهُ؟ بُعَيْدَ الكَرَى عَيْنَاهُ تَنْسَكِبَانِ
رَأى كُلَّ أمٍّ وابْنَـهَا غَيْـرَ أمّـه يَبِيتَانِ تَحْتَ الليـلِ يَنْتَجِيَانِ
وبَـاتَ وَحِيداً فِـي الفِرَاشِ تُجِنُّهُ بَلاَبِلُ قَلْـبٍ دائِـمِ الخَفَقَـانِ
ألاَ إنَّ سَجْلاً وَاحِداً إنْ هَرَقْتَـهُ مِن الدَّمْـعِ أو سَجْلَيْنِ قَد شَفَيَانِي
فَـلاَ تَلْحَيَانِي إنْ بَكِيتُ فَإنَّمَا أداوِي بِهـذَا الدَّمْـعِ مَـا تَرَيَانِ
وإنَّ مَكَانًا فـي الثَّرَى خَطَّ لَحْدَهُ لِمَـنْ كـانَ مِنْ قَلْبِي بِكُلِّ مَكَانِ
أحَقُّ مكانٍ بِـالزِّيَـارَةِ والهَـوَى فَـهَلْ أنْتُمَا إنْ عُجْتُ مُنْتَظِرَانِ
فَهَبْنِي عَـزَمْتُ الصَبْرَ عَنْهَا لأنّني جَلِيـدٌ فَـمَـنْ بِالصَّبْرِ لابْنِ ثَمَانِ
ضَعِيفُ القُوَى لايطلبُ الأجرَ حسبةً ولايأتـسي بالـناسِ فِي الحَدَثَانِ
ألاَ مِـنْ أمَـنِّيـهِ المُـنَـى وَأعِـدُّهُ لِـعَـثْـرَةِ أيّامِـي، وَصَـرْفِ زَمَانِي
ألاَ مَـنْ إذَا جئتُ أكْـرَمَ مَـجْلِسِي وإنْ غِبْتُ عَـنْـهُ حَاطَنِي وكَفَانِي
أعَيْنَيَّ إنْ لم تَسْعِدَا اليَوْمَ عَبْرَتِي فَبِئْسَ إذَنْ مَـافِي غَـدٍ تَعِدَانِي
أعَيْنَيَّ إنْ أبْكِ البَشَـاشَةَ وَالصِّبَا فَـقَدْ آذنـا مِنّـي وقـد بَكَيَانِـي
ألاَ إنْ مَيْتًا لَمْ أزُرْهُ لِـشَـدَّ مَـا تَلَبَّـسَ مِـنْ قَلْبِي بِـه وعَنَانِي
ألاَ إنْ مَيْتًا لَـمْ أزُرْهُ لعزَّ مَـا تَضَمَّـنَ مِنْهُ فِي الثَّرَى الكَفَنَانِ

يستهل الزيات هذه القصيدة بحديثه عن ابنه اليتيم الذي فارقته أمّه، وهو لا يزال في أمسّ الحاجة إليها، وبفقدها يكون قد افتقد أهم سند في الحياة ويعيش وحدة قاسية كقساوة الموت، ومؤلمة ألم الفراق، وتتضمن القصيدة شعورا حادا بالفجيعة إن على مستوى الأب الزوج المفجوع في زوجته وأمّ طفله، أو الطفل المفجوع في أمّه، ويكثّف الشاعر إحساسه بالحزن أمام هذا الحدث المؤلم، فيزاوج الحديث عن مشاعره ومشاعر طفله،

وأما من الناحية الأسلوبية، نرى أن الشاعر يلجأ إلى اللغة السهلة فيعبّر عن تجربته الشعرية بصور شعرية بعيدة عن التكلّف والغرابة، ومنسجمة مع السياق الفني والجمالي لإيقاع القصيدة العام، ويمكن ملاحظة ذلك في الإخبار عن حال الطفل بعَيْدَ فقد أمّه (في الأبيات الثلاثة الأولى). ثم الإخبار عن حاله وحال طفله معا، وهما أمام هذا المصاب الجليل.وكان اختيار الشاعر موفّقا في صياغة القصيدة على البحر الطويل وقافية النون بعد الألف، والنون حرف مجهور متوسط، ومخرجه من طرف اللسان مع أصول الثنايا العليا، وهو أنفى إذ يتسرب الهواء معه من الأنف مع اللّثة العليا وامتداد النفس من الأنف"[1] وأهم الخصائص الفنية التي اعتمدها في هذه القصيدة الإمتداد الصوتي في القافية، والطول في البحر، والتكرار في بعض الألفاظ مثل: (أعينّي حيث كرر هذا اللفظ ثلاث مرات، وكرر (ألا من) ثلاث مرات، وكرر (الدمع) مرتين، وكرر (ألا إن ميتا لم أزره) مرتين، وكرر (الصبر) مرتين، وسوى ذلك. وجميع هذه الخصائص الفنية تحمل دلالات صوتية ومعنوية متداخلة لها أثرها العميق في التعبير عن تجربة الحزن باعتدادها تجربة نفسية واجتماعية وهكذا استطاع الزيات أن يعكس هذه الحال في رثائيته هذه التي تفاعلت جميع دلالاتها اللغوية بأبعادها الصوتية والمعنوية على تجسيد الفاجعة وتعميق مشاعر الحزن على أم عمرو. وللزيات رائية في رثاء أم عمرو ويقول فيها:[2] (من الطويل)

يقول لي الخلأن: لو زرت قبرها — فقلت: وهل غير الفؤاد لها قبرُ؟
على حين لم أحدث فأجهل فقدها — ولم أبلغ السّنَّ التي معها الّصبرُ

(1) المعجم الوسيط: 895/2 (باب النون)
(21) الزيات –ديوانه: 28.

وتتداخل بعض أبيات هذه المرثية مع المرثية السابقة، وهذا ما يؤكده وفاء الزيات لزوجه، وحزنه المستمر عليها، فهو يرى أنها لم تبرح قلبه، فإذا كان الناس يعتقدون أنها دفنت في قبر بعيد عن بصره، فهو يرى أنّها لم تغادر سويداء قلبه. وطيفها لم ينأى عن ذاكرته، وتلك لعمري أجلّ آيات الوفاء والإخلاص.

شهد العهد العباسي ألوانا من الرثاء متطوّرة من حيث الرؤية والتشكيل، تجاوز بها الشّعراء حدود القصيدة المركبة إلى قصائد بسيطة ومقطعات مستقلة، وضمّنوا مراثيهم حديثا فلسفيا عن الحياة والموت، وأدخلوا في جوانب منها تأملاتهم في الكون، والوجود، وبسطوا أفكارهم في ثنايا مراثيهم، فكانت مجالا حيّا للمشاركة الوجدانية والإنسانية، وتعبيرا عن مواقف سياسية كانت لها أهميتها في بنية المجتمع العباسي، وكثيرا ما كان الشعراء يجمعون في مراثيهم بين التعزية في الخليفة السابق وبين التهنئة للخليفة اللاحق، ومن المراثي التي قيلت في الخلفاء العباسيين، مرثية أبي دلامة لأبي العباس السفاح الخليفة العباسي الأول، وأبو دلامة ينحو في جلّ مراثية في أبي العباس إلى الأسلوب التقليدي في تكرار بعض القيم التي فرضها السياق العام للمرثية في العهد الأموي وأوائل العهد العباسي، ومع ذلك فإننا نجد في بعض قصائده التماعات شعرية تنبئ على ذوق فني رفيع وحساسية شعرية غنية. يقول في رثاء أبي العباس:[1] (من الكامل)

أمسيتَ بالأنبارِ يا ابن محمّدٍ ... لا تستطيعُ من البلاد حَوِيلاَ

ويْلِي عَلَيْكَ وويلَ أَهْلِي كُلِّهُمْ ... ويْلاً وَهَوْلاً فِي الحَيَاةِ طَوِيلاَ

فلتَبْكِيَنّ لك النّساء بعبرةٍ ... وليبكينّ لك الرّجال عويلاَ

---

(1) الأصفهاني-الأغاني: 1/241.

مَاتَ النَّدَى إذ مُتَّ يا ابن محمّد فجعلته لك في التراب عَدِيلاً
يجدونَ منك خلائفا وأنا امرؤ لَوْ عِشْتَ دَهْرِي ما وَجَدْتُ بَدِيلاً

فهو يصورّ فداحة الموقف، وأثر موت الخليفة في نفسه، ويرى أنه لابديل عن الفقيد، هذا الرجل النزيه الذي أسّس الدولة العباسية وأرسى قواعدها، بل يتخوّف من مستقبل الأمة الإسلامية بعد وفاة الخليفة. ومن هنا راح يحرّض أفراد الرعية على بكاء خليفتهم، الذي اقترن وجوده بالكرم والسخاء والعدل، ورحلت هذه القيم برحيله فجاورته في قبره، ولم يتمكن غيره من تمثّل صفاته، لذا ظلّ الشاعر وفيًا لذكراه، وإن تسلّم السّلطة غيره فإنّه يظلّ رمزا للخليفة العادل، وأبو دلامة في مراثيه المأساوية في أبي العباس يشكّ في قدرة الخلفاء الذين أتوا من بعده، ولكنّه لايستمر على هذه الحال، وتجاوزها في رثائه لأبي جعفر المنصور، فجمع في هذه المرثية بين التعزية والتهنئة، وهذا أسلوب جديد في الرثاء أصله عبد الله بن همام السلولي[1] وسار على نهجه الشعراء من بعده، وهذا أبو دلامة يعزّي المهدي في أبي جعفر ويهنئه بالخلافة يقول:[2] (من الكامل)

عَيْنَانِ: وَاحِدَةٌ تَرَى مَسْرُورَةً بِإِمَامِهَا جَذْلَى وأخرى تَذْرِفُ
تبكي وتضحك مرّةً ويسُوءُهَا ما أبصرت ويسرّها ما تعرفُ
فيسوءُها موت الخليفة محرما ويسرّها أنْ قامَ هذا الأرأفُ
وقال: هلكَ الخليفةُ يالأمة أحمدٍ فأتَاكُمْ من بَعْدِهِ من يخلفُ
أهدى لهذا اللّه فضل خلافة ولذاك جنّات النّعيم تزخرفُ
فابكُوا لمصراعِ خَيْرِكُمْ وَوَلِيِّكُمْ واسْتَشْرِفُوا لِمَقَامِ ذَا وَتشرّفُوا

(1) ابن رشيق-العمدة:2/155.
(2) ابن المعتز-طبقات الشعراء: 60.

ورثى مروانُ بن أبي حفصة "المهدي" مقتديا بأسلوب أبي دلامة السلولي في التعزية والتهنئة. ونجتزئ هذا البيت من سياق القصيدة لندل على ما ذهبنا إليه:[1] (من الطويل)

ولو لم تسكّن بابنه بعد موته لمَا برِحَتْ تبكي عليه المنابرُ

ورثى الزياتُ الوزير الشاعر الخليفة "المعتصم" فاتح عمورية فقال:[2] (من المنسرح)

أقول إذا غيّبوك واصطفقتْ عليكَ أيدٍ باللّبن والطّين:

اذ هَبْ فَنِعْمَ الحفيظ كنت على الدنيا ونعم الظّهير للدّينِ

لن يجبر اللّه أمة فقدتْ مثلك إلاّ بمثلِ هَارُونِ

وهو هنا يسوي بين فاجعة الموت وما يجرّه من أحزان وبين بهجة الحياة الجديدة، التي يمثّلها استلام الخليفة الجديد، وما تشهده الخلافة في عهده من هناء ورغد العيش والعدل، وهكذا يتسرّب هذا الأسلوب الجديد في الرثاء إلى قصائد الشعراء فيضيفون عليه تنويعات مختلفة، فحوارها إظهار القدرة على التشكيل الشعري المعبّر عن التجربة الشعورية، وما تميله من تعابير وصور شعرية، يميلها الموقف، وينسج خيوطها الجمالية الحدث الواقعي والفني.

أدخل أبو العتاهية كثيرا من الأفكار الفلسفية التي انتشرت في عهده عن الموت والمصير في مراثيه وطعمها بأسلوبه الخاص في الزهديات، وكان يلمح من خلال ذلك إلى تنبيه الغافلين عن الآخرة، وهذا ما يمكن ملاحظته في رثائه "لعلي بن ثابت" حين يقول:[3] (من الوافر)

---

(1) ابن أبي حفصة-شعره 48.

(2) الزيات ديوانه: 76-77.

(3) أبو العتاهية-ديوانه: 679

بكيتك يا عليّ بدمع عيني فما أغنى البكاء عليك شيًا

وكانت في حياتكَ لي عِظَاتٌ وأنت اليوم أوعظ منك حيًا

ويقول في رثاء المهدي:[1] (من مجزوء الرمل)

كُلُّ نطّاحٍ وإنْ عَاشَ له يَومٌ نطُوحْ

نُحْ على نَفْسِكَ يا مسكين إن كنت تَنُوحْ

لَتَمُوتَنَّ ولو عُمِّرت مَا عمّرَ نُوحْ

على الرغم من بساطة هذه القصيدة، فإنها تتكوّن من حركات متنوعة، تظهر عبر العلاقات المكوّنة للقصيدة. وأهم هذه الحركات: الإقرار بضعف الإنسان، والرّهبة من الموت. وهكذا ينشئ الشاعر قصيدته الرثائية هذه على علامتين أساسيتين هما: الحياة/الموت. وهاتان العلامتان تشكّلان ثنائية ضدية قوامها الإنسان الموزّع بين هاتين العلامتين. والشاعر يحرّض على استحضار الموت في الأذهان باستمرار، ويزهّد في الحياة ومتاعها، ويتحوّل من الرثاء إلى الوعظ.

ولأبي نواس قصائد ومقطعات كثيرة في الرثاء[2]، راعى فيها الحس الحضاري المتطور، وأضفى عليها من ثقافته الواسعة في علم الكلام والحديث والفقه، وضمنها رؤية في الحياة والموت والمصير، وله في باب الطرد مرثية في كلب صيد لسعته حيّة فمات، وهذه ظاهرة جديدة في الرثاء لاعهد لموضوع الرثاء بها، وهذا -يعود في نظري- إلى تشبّع الشعراء بروح الحضارة المترفة الناعمة، حيث عشقت فئة منهم الصيد، لما يحقّقه من متع ولذّات، ولعلّ ذورة اللّذة في الصيد هي إصابة الهدف،

---

(1) المصدر نفسه: 98-99

(2) أبو نواس-ديوانه: 572، 574، 576، 577، 578، 579، 580، 581، 582، 586، 587.

وذلك أقصى ما يسعى إليه القانص أو الصائد. وأبو نواس لم يتمكّن من الوصول إلى مايرجو من رحلته إلى الصيد نتيجة موت كلبه الذي قال فيه:[1] (من مشطور السريع)

يا بُؤْسَ كلبِي سيِّد الكلاب   قد كان أغنَانِي عن العقاب

والقصيدة تتكوّن من ثلاثة عشر بيت، تحدّث من خلالها عن خصوصيات كلبه القوي، الذي كان يطارد الظّباء، وكأنه البرق في سرعته، فيلحقها ويمكّن صاحبه منها، ثم يعرّج على الحادثة التي أودت بحياته، فيشير إلى الحيّة ويصورّها في صورة قبيحة مقيتة، وهي متسللة إليه، ثم يرسم منظرها وهي تفرغ سمومها في جسده، وكيف ينهار على إثر اللسعة السامة القاتلة وينتهي إلى الدعاء عليها بالعقاب الأليم والنهاية النكراء.

يقول أحمد عبد الستار الجواري: «ومما أحدثته الحضارة في معاني الشعر أن بعض أغراضه القديمة قد أصابها تحوّل ظاهر واضح من جرّاء الحضارة، فدخلت المعاني الحضارية في الرثاء، فصرنا نرى رثاء المغنين وأهل اللهو تشيع فيه معان لم يعهدها الرثاء في الشعر العربي. فبينما كان يرثى قديما بصفات النجدة والمروءة والكرم والشجاعة وما إلى ذلك من الصفات أصبح بعض الناس في بغداد يرثي بمثل مارثى به بعض الشعراء ابراهيم الموصلي فقال: (من الوافر)

تَوَلّى الموصلي فقد تولت   بشاشات المزاهر والقيَانِ

وأيُّ بشاشة بقيت فتبقى   حياة الموصلي على الزَّمَانِ

ستبكيه المزاهرُ والملاهي   وتسعدهن عاتقه الدِّنَانِ

وبينما كان يَرثى الميّتَ بأنه بكتة الخيل والسيوف والجفان والأضياف أصبح يبكيه الهوى والشراب والعود ومن يضرب عليه وفي هذا السياق قول الشاعر: (من الخفيف)

---

(1) المصدر نفسه: 643.

أصبح اللهو تحت عفر التراب ثـاويا فـي مـحـلـة الأحبَابِ

إذ ثوى الـموصلي فـانقرض اللّهـوُ بخير الأخـوان والأصحَـابِ

بَكَتِ المسمعات حزنًا عـليـه وبـكاه الهـوى وصفو الشّـرابِ

وبـكتْ آلةُ الـمجـالِسِ حتى رَحِمَ العُـودُ دَمْعَةَ الِمـضْرابِ

وفي الحق أن رثاء المغنين وأهل اللهو يصورّ جانبا من تأثر الشعر بالحياة الحضرية الجديدة، حتى نحار في ذلك الرثاء، أيقصد فيه قائلوه إلى الهزل والعبث والمجون، أم يقصدون به إلى الحزن والبكاء بحق؟ والظاهر أن مثل هذا الشعر لم يكن حزنا كله بل كانت طائفة منه مجونا وهزلا. من ذلك قول اسحق الموصلي يرثي "هشيمة الخمارة" وكانت جارته: (من الكامل)

أضْحَتْ هَشيمة في القُبُورِ مُقيمة وخلَتْ مَنَازِلُهَا مـن الفتْيَانِ

كـانت إذا هـجـر المحبُ حبيبَه دبت لـه فـي السِّر والإِعْـلأنِ

حـتّى يلـيـن لـما تريد قـياده ويصيرُ سيِّئهُ إلـى الإحسانِ

وكان بعضه حزنا لاشك فيه. كقول جاريه زلزل ترثيه: (من السريع)

أقـفَرَ مـــن أوتـارِهِ العُـودُ فـالعودُ للأوتَـارِ مـعـمُـودُ

وأوحـشَ الـمزمـارُ مـنَ صوته فَـمَـا لَـهُ بـعـدكَ تَـغريـدُ

مـن للمزامـيرِ وعـيدانِـهَا وعـامـر اللـذّات مَـفْقُـودُ

الخـمـرُ تـبكِي فـي أبَارِيقهَا والقيـنَةُ الخَـمْـصَـانَةُ الـرُّودُ

وحسبنا هذا دليلاً على أثر الحضارة في الشعر حيث أشاعت فيه المرح والبشاشة وملأته بصورها المشرقة البهيجة حتى لم يكد يفارقها حتى في مواطن الجدّ والحزن والبكاء»[1] ومن هذا المنطلق يمكننا القول: إنه كان للنقلة الحضارية في العصر العباسي الأول دور بارز في ظهور اتجاهات

---

(1) الجوارى-الشعر في بغداد: 168-169.

جديدة في الموضوعات التقليدية كالمدح والرثاء والهجاء، وتجسّدت هذه الاتجاهات في تناول الشعراء لمختلف الأشياء وقول الشعر فيها، وقد سبق الحديث عن الاتجاهات الجديدة في المدح والهجاء، أما في الرثاء فإننا نجد إلى جانب رثاء الخلفاء والوزراء والكتّاب والأهل والأصحاب، رثاء المغنين والكلاب والقطط والأشياء الشخصية ورثاء المدن. ويعود ذلك إلى أسباب كثيرة، أهماها ذلك التحوّل الكبير في البنية الاجتماعية في المدن الكبرى التي استوعبت شرائح وقطاعات مختلفة من الناس، ومتفاوتة في السّلم الاجتماعي، وفي التحصيل العلمي والثقافي، ومختلفة في الأهواء والميول السياسية والمذهبية، وجميع هذه المعطيات الاجتماعية والسياسية والثقافية والاقتصادية-التي فرضتها خصوصية البيئة- أسهمت في نشوء هذه الاتجاهات الجديدة، ومن بينها رثاء المدن الذي أخذ طريقه إلى الإنتشار بين الشعراء، خاصة تلك المدن التي شهدت دمارا وتخريبا في العهد العباسي الأول، إبّان صراع الأخوين الأمين والمأمون، وحصار جيوش المأمون بغداد، وتدمير معالمها بالمجنيق والعرادات، وإصابة أهلها بالأذى، وسجلّ الشعراء هذه الحادثة الرهيبة، وبلغوا بتصويرهم لمشهد بغداد المدمرة درجة عالية في دقة التصوير والتعبير عن مشاعرهم إزاء ما أصاب مدينتهم من خراب، يقول عمرو بن عبد الملك العتري الوراق:[1] (من مجزؤ الرمل)

يـا رماةُ المَنْجَنِـيقِ	كـلـكـمْ غـيـر شَفِيقِ
مَـا تُبَالُـونَ صَـدِيقًـا	كَـانَ أو غـيْـرَ صـديقِ
ويـلـكُمْ تـدْرُونَ مَـاتَرْ	مُـونَ مُـرارَ الطَـرِيـقِ
رُبَّ خُـــود ذات دلّ	وَهْيَ كالغُصْنِ الـورِيـقِ

(1) الطبري-تاريخ الطبري: 446/8.

أَخْرَجَتْ من جَوفِ دُنْيَا هَا ومن عَيْشٍ أَنِيقِ
لَم تجدْ من ذاك بُدّاً أَبْرِزَتْ يَومَ الحَرِيقِ

يصوّر في هذه الأبيات اصطلاء أهالي بغداد العزّل بنيران المعركة التي دارت بين الفريقين من أجل السلطة، ويتوجّه الشاعر بالخطاب إلى رماة المنجنيق، ويلومهم على فعلهم التدميري ببغداد وأهلها، ويسمهم بالشراسة وعدم الشفقة، ويوبخهم على لامبالاتهم، ويدعو لهم بالويل، وفي الوقت نفسه يظهر حزنه على مدينته وأهلها. ويرثي ابن عبد الملك الوراق بغداد فيقول:[1] (من البسيط)

من ذا أصَابَكِ يا بغدادُ بالعينِ ألمْ تكُوني زَمَانًا قُرَّةَ العَيْنِ؟
ألمْ يَكُنْ فِيكِ قَومٌ كَانَ مَسْكَنُهُمْ وكَانَ قُرْبُهُمْ زينًا من الزَّينِ؟
صَاح الغرابُ بِهِم بالبينِ فافترقُوا ماذا لقيت بهم من لوعةِ البينِ
استودع اللّهُ قومًا ماذكرتهمْ إلاّ تحدّر مَاءُ العينِ مِنْ عينِي
كَانُوا ففرّقهُمْ دهرٌ وصدّعَهُمْ والدّهْرُ يَصْدَعُ مَابَيْنَ الفَرِيقَيْنِ

صيغة الاستفهام في البيتين الأولين، تدلّ على الحيرة والاضطراب، أمام الخراب الذي حلّ ببغداد ، وكأني بالشاعر في البيت الثاني لم يصدّق ماترى عيناه، فهو في ريبة من الأمر الذي آلت إليه هذه المدينة الوادعة، ويأسف لفراق القوم مساكنهم بعد أن حلّ فيها الخراب، ويشيد بخصالهم الفاضلة، وطيب معاشرتهم، ويستعمل الغراب رمزا للشؤوم والبين، وهذا الاستعمال قديم في أشعار العرب، وهو يحمل دلالة أسطورية قديمة، فحواها تشاؤم العربي من هذا الطائر لسواده ولصوته، ثم وقوعه على الجيف، وظلّ يتردد هذا الرمز في أشعار الشعراء العباسيين، وإن سار به بعضهم إلى دلالة مغايرة في توظيفهم له للدلالة على سواد شعر الرأس رامزين به إلى مرحلة

(1) المصدر نفسه: 446/8.

الشباب والفتوة. وابن عبد الملك الوراق في هذه الأبيات يرثي بغداد التي كانت تربطه بها علاقة إنسانيتعميقة. ويبكيها كمن فقد عزيزا لديه، ونستخلص من هذا الرثاء حزن الشاعر على تصدّع وحدة المسلمين، وصراعهم من أجل السلطة، ولامبالاة الحكام بشؤون الرعية، والتضحية بمصالحهم وطموحاتها. بهذا الشعور الإنساني العظيم، وبهذا الوعي الاجتماعي والسياسي عبّر ؛ابن عبد الملك الوراق" عن موقفه في رثاء بغداد. وقال أحد الشعراء يرثي بغداد:[1] (من الوافر)

بكَيْتُ دماً على بغدادَ لمّا ... فقدت غضارة العيش الأنيقِ

تَبَدَّلْنَا هموماً مِنْ سرورٍ ... ومن سعةٍ تبدلْنا بِضيقِ

أُصَابَتْنَا من الحسّاد عينٌ ... فأفنتْ أهلها بالمنجَنِيقِ

....

ولأبي يعقوب اسحق الخريمي قصيدة في رثاء بغداد أورد الطبري منها مائة وخمسة وثلاثين بيتا، ويستهلها بقوله:[2] (من المنسرح)

قالوا: ولم يلعبِ الزّمَانُ بِبَغْدَادَ وتعثرُ بِهَا عَواثِرُهَا

إذْ هيَ مثلُ العرُوسِ، باطنُها ... مشوّق للفتى وظاهِرُهَا

جنّةُ خلد ودار مَغْبَطَةٍ ... قلّ من النائبات دائِرُهَا

درّتْ خلوف الدنيا لساكنها ... وقلّ مَعْسُورُهَا وَعَاسِرُهَا

وانفجرتْ بالنّعيم وانتجعتْ ... فيها بلذّاتهَا حواضِرُهَا

فالقوم منها في روضة أُنُفٍ ... أشرقَ غبُّ القطار زائرُهَا

---

(1) الطبري-تاريخ الطبري: 8/457.

(2) المصدر نفسه: 8/448-454.

ويبني مرثيته على محورين، سجّل في المحور الأول: ماضي بغداد وهي مدينة حضارية رائعة الجمال، بعمرانها وأهلها. وسجّل في المحور الثاني: حاضرها وهي مدمرة يرين الموت على أطلالها. وهو هنا يعقد مقابلة بين الزمنين من خلال صورة الماضي المشرق في عهد هارون الرشيد والأمين، وصورة الحاضر القاتم في عهد المأمون الذي هدّ أسوار بغداد وشرّد أهلها، وقتل أخاه الأمين ومن والاه. والقصيدة تقوم على ثنائيات ضدية تتمثل في: الماضي/ الحاضر، العمران/الدمار، الجمال/القبح، الحياة/ الموت، ومن الأبيات التي تمثّل أطراف الثنائيات بوضوح قوله:

وهل رأيتَ الجنانَ زاهرةً | يروق عين البصير زاهرها؟
وهل رأيت القصورَ شارعةً | تكنّ مثل الدُّمَى مقاصرُهَا

.... | ....

فإنها أصبحت خلايا من الـ | إنسان، قد أدميت محاجرها
قفرا خلاء، تعوي الكلاب بها | ينكر منها الرسوم زائرُهَا
وأصبح البؤس ما يفارقها | إلفًا لَهَا، والسّرورُ هاجِرُهَا

.... | ....

تتميّز مرثية الخريمي بلغة سهلة، بعيدة عن الغريب من الألفاظ، فيها تشكيل شعري محكم البناء سواء من ناحية الصّور الشعرية أو التراكيب اللغوية، وهي تسجيل حي لمشاهد الصراع الذي دار في الواقع بين جيش الأمين وبين جيش المأمون الذي تمكّن من استلام السلطة بعد قضائه على أخيه، ونسج الخريمي قصيدته نسجا فنيا وجماليا، حيث راعى فيها جميع عناصر التشكيل الشعري، مما جعلنا نتأثر للمأساة التي حلّت ببغداد، وقد نحا الشعراء في هذا العهد نحو الجدّة في الموضوعات والتطوير في التشكيل الفني للقصيدة العربية سواء في موضوع الرثاء أو غيره من الموضوعات.

4- قصيدة الغزل:

لم يلتزم الشعراء الجاهليون في غزلهم بنظام القصيدة البسيطة المستقلة، بل جاء غزلهم متفاوتا في مطالع القصائد المركبة ومقدماتها، وكان غزلهم في أغلب الأحيان عاما غير مخصص لامرأة بعينها، وتتسم مقدمات الشعراء الجاهليين الغزلية، وقصائدهم التي ضمنوها أبياتا غزلية بخصائص فنية وجمالية متنوعة أهمها: اختلاف بعضها عن بعض في البنية والسياق، فقد مال بعض الشعراء إلى التعفف في حديثهم عن المرأة، ووصفوا مشاعرهم نحوها بلغة عفيفة بعيدة عن الاستهتار والتهتك ومن هؤلاء عنترة[1] والمرقش الأكبر[2] والمرقش الأصغر[3] والأعشى[4] في أغلب قصائده التي توجه بها إلى النساء الحرات.

ومال بعضهم الآخر إلى التهتك والإباحية في وصف المرأة، وكان حديثهم عنها لا يخلو من تلميح أو تصريح إلى علاقتهم بها، هذه العلاقة التي لا تخرج عن دائرة اللهو والمتعة، ومن هؤلاء: امرؤ القيس[5] ، والأعشى[6] -في جزء من قصائده- وسواهما. وكان يغلب على غزلهم الوصف المباشر لأعضاء الجسد ومفاتنه، فوصفوا قوام صواحبهن، وألوانهن، وخدودهن، وخصورهنّ، وأردافهن، ومشيتهن، وغير ذلك[7] وغلبت على تشبيهاتهم ألفاظ استقوها من بيئاتهم، وتتصف هذه الألفاظ بخصائص معنوية وجمالية في سياق النصوص الشعرية، من ذلك أنهم شبهوا حبيباتهم: بالغزال، والمهاة، والظبي، والشادن، والربرب والشمس، والأسيل، والريم،

---

(1) السقا-مختار الشعر الجاهلي: 409، 487.

(2) ابن قتيبة-الشعر والشعراء: 1/210-213 والأصفهاني-الأغاني: 6/167.

(3) ابن قتيبة-الشعر والشعراء: 1/214-218 والأصفهاني-الأغاني: 6/136.

(4) الأعشى-ديوانه: 35، 50، 51، 57، 58، 59، 64، 66، 70، 73، 74، 75، 76، 80.

(5) امرؤ القيس-ديوانه: 29-31، 86، 308.

(6) الأعشى-ديوانه: 2، 18، 22.

(7) فيصل- تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام: 172-204.

والدر، والدمى، وسوى ذلك. وكان الشعراء يلمحون بهذه التشبيهات إلى طول العنق، وحور العين وسوادها، والميل إلى البياض عند الظباء خاصة، والتمنع، وبعد المنال، وقد كانت صورة المرأة الممتلئة الجسم، التي تميل إلى البدانة، من الصور المهمة في نظر الإنسان القديم.. لتحقق الشروط المثالية التي تؤهلها لوظيفة الأمومة، والخصوبة الجنسية، ولقد ظلّت هذه النظرة عالقة بتقييم الرجل للمرأة زمنا طويلا».[1] وبصورة عامة فإن هذه التشبيهات التي رانت على غزل الجاهليين كانت تعبيرا عن الذوق الجمالي الذي شكّلته عوامل اجتماعية واقتصادية وبيئية متنوعة.

ولم يكن الشاعر الجاهلي يفصل بين الجمال الحسي والجمال المعنوي، بل تحدّث عن الأخلاق التي كانت تتصف بها حبيبته، ورصد طباعها، وحصر الشعراء طباع النساء ضمن محورين: العفة[2] والتهتك[3] وهكذا نجد أن الشاعر الجاهلي لم يكن يقتصر حديثه عن الجمال الخلقي أو الجسدي فقط، وإنّما تجاوز ذلك إلى الحديث عن الطباع والسلوك والأخلاق وهي قضايا معنوية.

أما في العهد الأموي فقد شهد الغزل تطوّرا ملحوظا، فاستقل موضوع الغزل في قصائد بسيطة ومقطعات، وكان عمر بن أبي ربيعة أحد الشعراء الذين كرّسوا جلّ قصائدهم في هذا الموضوع، وكان إلى جوار عمر الأحوص والفرزدق والعرجي وهؤلاء جميعا كانوا يتحدّثون عن علاقاتهم بالنساء ومغامراتهم معهن دون أن يلتزموا حدود الدين، الذي نهى عن سفاسف القول وأقرّ الاحتشام والحياء وعدم التهتك، ولعلّنا نجد في شعر عمر خير مثال على هذا التهتك والحديث الصريح عن علاقته بالمرأة التي لم يكن

---

(1) البطل-الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: 58.
(2) الأعشى-ديوانه: 6، 10، 16، 20، 21، 24، 39، 64.
(3) المصدر نفسه: 17، 32، 34، 52، 65، 78.

يرى فيها سوى المتعة واللذة، وهذا مايمكن مشاهدته في أغلب قصائده الغزلية يقول:[1]

ثمّ لأنَتْ وَسَامَحَتْ بَعْدَ منعٍ   وأرتني كَفًا تزين السُوارَا
فتناولتُهَا فمالتْ كغصنٍ   حركتْهُ ريحٌ عليه، فخارا
وأذاقتْ بعد العلاج لذيذاً   كجنى النّحل شاب صرفا عقارا
ثم كانت دون اللحاف لمشغو   ف معنّى بها صبوب شعَارَا
واشتكت شدّة الإزار من البهْـرِ   وألقت عنها لدَى الخمَارَا

وَوُجد إلى جانب هؤلاء المتهتكين شعراء كانوا مضرب المثل في العفة والوفاء لمحبوباتهم وهؤلاء هم: الشعراء العذريون الذين كانوا يشكّلون طائفة من الشعراء ذات خصوصية فنية وجمالية في تاريخ الشعر العربي، وكانت تجمعهم بيئة واحدة وزمان واحد ويشتركون في سمات نفسية وفنية خاصة، وهم يصوّرون تجربة عاطفية تتسم بما يشبه الزهد ويعبّرون فيها عن أشواقهم وحرمانهم ورضاهم ممّن يحبون بأقل القليل، وضيقهم بما يلقون من وطأة الأهل والرقباء والمجتمع[2] " ومع أن شعرهم «شعر عاطفي في المقام الأول، يحسّ قارئة بما فيه من تجريد للأشواق والحرمان وتصوير مطلق لعاطفة الحب بأن وراءه معاني ومشاعر أخرى، يمكن أن تكون عاطفة الحبّ رمزا لها، دون كثير من الشّطط أو التعسّف في التأويل. فقد نجد فيه رموزا إلى اليأس عند الحجازيين والنجديين وحزنهم لما فاتهم من سلطان بانتقال الحكم إلى الأمويين في الشام»[3]

---

(1) ابن أبي ربيعة عمر. 1330هـ- شرح ديوان عمر ابن أبي ربيعة. محمد العناني، مطبعة السعادة-القاهرة: 244.
(2) القط-في الشعر الإسلامي والأموي:168
(3) المرجع نفسه: 169.

وما يميّز بناء القصيدة الغزلية عند الشعراء العذريين في هذا العصر أنّها كانت تميل إلى استخدام الألفاظ الدالة على مشاعر الهوى والشوق وعواطف العشق والهيام، وكانت لغة القصيدة الغزلية أقرب إلى السهولة والسلاسة واللطف. واتسمت أساليبهم بالوضوح والإيحاء الرمزي أحيانا والتكرار، وقام الشعراء العذريون باستخدام معجم شعري خاص بهم، كان له أثره في الشعراء الذين جاؤوا بعدهم وكانت استفادتهم من هذا التراث الشعري الغزلي كبيرة.

إن أهم ما يميّز تطوّر القصيدة الغزلية عند العذريين أنهم تخلّصوا من الظواهر الفنية التقليدية التي كانت تعتمدها القصيدة المركبة، فلم يعتنوا بوصف الرحلة والظعائن وحيوان الوحش، وكادت قصائدهم تخلو من ذكر الأطلال، وهم نادرا ما يضمّنون قصائدهم هذه التقاليد الفنية، ولكنها تأخذ عندهم أبعادا فنية وجمالية يحددها سياق النص وتوضّحها طبيعة التجربة الشعورية، واستطاع العذريون أن يعبّروا من خلال شعرهم الغزلي على ذواتهم وعلى طبيعة العلاقات الاجتماعية التي كانت تربطهم بالمرأة والظروف المحيطة بها، ويقول طاهر لبيب بخصوص المرأة في الشعر العذري "إنّ امرأة العالم العذري، التي رفعت إلى منزلة مثالية، وبولغ في تقديرها بصورة شبه (ميتافيزيكية)، تجد نفسها وقد منحت، صرامة مطلقة، غير أن من البديهي أن هدف الحب هو الوصول إلى الطرف المقابل، أي أن نكون على مستوى متطلبات الحبيبة، لكن الحبيبة بالنسبة للعذري ليست إلاّ "أنا" الآخر، وبعبارة أخرى، فالحبيب يعتبر متطلبات الحبيبة متطلباته هو تجاه نفسه، كلّ شيء يتم إذن، كما لو أن الإذعان ليس إلاّ عملية تجاوز للذات، وإنّ هذه العملية تؤدي إلى وضع ممتاز يكون فيه الحبيب محبوبا وجديرا بأن يحب:

بَثْنُ أَيَّامَا أردتِ فَافْعَلِي ... إِنِّي لآتي مَا أَشَأْتِ مُعْتَلِي.[1]

---

(1) لبيب-سوسيولوجية الغزل العربي الشعر العذري نموذجا: 99، وجميل-ديوانه 110.

وقدم طاهر لبيب دراسة في الغزل العذري إعتمد فيها المنهج البنيوي التكويني وتوصل إلى نتائج هامة جديرة بالمناقشة ونظرا لضيق المجال وخروج ذلك عن دائرة بحثنا نكتفي بالإشارة إلى أهم فصل تناول ظاهرة الشعر العذري، وهو الفصل الرابع الذي درس فيه (المجموعة العذرية: العصر، بنو عذرة، والاستراتيجية الجنسية، وفرضية الهامشية الكلامية)[1]

أما في العهد العباسي الأول فقد شهد الغزل تطوّرا كبيرا سواء من حيث انتشاره أو من حيث تناوله لجوانب جديدة، لا عهد له بها، مثلك التغزّل بالغلاميات وبصيغة المذكر، وهذه ظاهرة جديدة في الغزل العربي، كانت وليدة ظروف اجتماعية واقتصادية ونفسية لم يشهد تاريخ الشعر العربي مثلها من قبل، وهذا النوع من التغزّل هو أقصى درجات التهتك، والإنحلال الخلقي، والشذوذ الجنسي.

لقد كان ظهور هذا الاتجاه في الغزل في منتصف القرن الثاني للهجرة، وهو يكاد يشكّل نسبة كبيرة في شعر هذه الفترة، وساعد على شيوع هذا الغزل، فرص الإلتقاء بالغلمان والغلاميات أي الجواري المتشبهات بالغلمان في الحانات والديارات ودور القيان وبيوت النخاسين ودور البغاء، وكان لهذه الدور وسواها دور كبير في إشاعة هذا الغزل المتهتك الماجن، وفي كتاب الديارات أسماء كثيرة لأهم الديارات التي كان يقصدها الشعراء والمجان في مواسم عدة، ليتمتعوا بالشراب والغناء وسواهما. وأهم تلك الديارات: دير الثعالب، ودير الجاثليق، ودير سمالو، ودير باشهرا، ودير

---

(1) لبيب-سوسيولوجية الغزل العربي 163-237.

الزعفران، ودير زرارة، ودير قنى، ومن الشعراء الذين كانوا يرتادون هذه الديارات وذكروها في أشعارهم الغزلية خالد بن يزيد الكاتب[1] والناشئ الأكبر أبو العباس[2] ومحمد بن أبي أمية[3] وأبو العيناء[4] ومصعب بن الحسين[5] وأبو علي البصير[6] والثّرواني[7] وبكر بن خارجة[8] وأبو نواس[9] ويوسف بن الحجاج[10] وسواهم.

وقد صوّر هؤلاء الشعراء في قصائدهم الغزلية الأديرة وماتشمله من مظاهر اللهو والقصف والمتع، وتغزّلوا بالراهبات الجميلات والفتيات والفتيان، وهم يختالون في هذه الأديرة ويقدّمون الخمرة لروّادها، ومن غزل أبي نواس في الغلمان قوله في:[11] (من المجتث)

يا لاعبا بحياتي	وهاجرا ما يؤاتي
وزاهدا في وصالي	ومشمتا بي عداتي
وحامل القلب منّي	على سنانِ قناةِ
ومسكن الرّوح ظلماً	حبس الهوى من لهاتي

---

(1) الشابشتي-الديارات: 17-21.

(2) المصدر نفسه 26.

(3) المصدر نفسه: 28

(4) المصدر نفسه: 79-80

(5) المصدر نفسه: 192-197.

(6) المصدر نفسه: 248.

(7) المصدر نفسه: 32، 112، 148، 149.

(8) المصدر نفسه: 155-156 والأغاني: 20/ 87 (ساسي).

(9) المصدر نفسه: 131-132.

(10) الأصفهاني-الأغاني: 20/ 95 وديوانه: 236، 243، 244، 264، 274، 289، 290، 295، 314، 315، 316، 318.

(11) أبو نواس-ديوانه: 350-351.

هـذا كـتـابي إليكم مـــداده عــبـــراتـــي

يـا بـدعـة فـي مـثـال لا مـدركـا بـالـصّـفـات

فـالـوجـه بـدرٌ تـمـام بـعـيـن ظـبـيٍّ فـلاة

مـفـرّد بـنـعـيـم مـن الظّـبـاء اللّـواتي

تـرود بـيـن ظـبـادٍ مـصـائـف ومـشـاتـي

والجـيـد جـيـد غـزال والـغـنـج غـنـجُ فـتـاةِ

استغلّ أبو نواس بعض التشبيهات والصفات التي تستعمل عادة في الغزل بالمؤنث وأضفاها على غزليته هذه، والقصيدة تراوح بين البوح عن الذات والإخبار عن حال الشاعر، وبين الإخبار عن صفات الغلام وجمال جسمه وتناسق أعضائه. ففي المرحلة الأولى من القصيدة (يا لاعبا بحياتي، حتى البيت الثامن، يا بدعة) يحدّثنا الشاعر عن تباريح الحب، وفعل هذا العشق في جسمه وروحه، ويحدّثنا عن تمنّع حبيبه وهجره إياه، وزهده في وصاله، ثم ينتقل في المرحلة الثانية إلى وصف أعضاء الغلام، فوجهه كالبدر، وعيناه عينا ظبي، وجيده جيد غزال، وسلوكه مثل فتاة، ومن خده يشع نور يضيء الظلمات، وفي ذلك دلالة على نصاعة بياضه، ونعومة جلده، ومن الصور الجديدة في هذا الغزل حديثه عن الشارب في ابتداء نباته وهذا يدلّ على حداثة سن الغلام المتغزّل فيه. وقد أدّت الصورة الشعرية في هذه القصيدة وظيفتها في تصوير واقع الشاعر الاجتماعي والنفسي، وأظهرت مدى خروجه على القيم الأخلاقية والدينية، وهذه القصيدة وسواها صورة من صور العصر العباسي الأول الذي شهد الشّعر فيه انفتاحا كبيرا على موضوعات كثيرة لم تشهدها المراحل الشعرية السابقة.

وكماطوّر أبو نواس في القصيدة العربية بمنحها طاقة جديدة في حقل الإبداع الشعري، جاء تطوير أبي تمام امتدادا للحركة التجديدية السابقة،

فأعطى الصورة الشعرية صبغة جديدة منسجمة مع حركة التطور الحضاري العام، الذي شهده العصر العباسي الأول، واستطاع أبو تمام أن يؤسس اتجاها في فن الشعر وكان يحض على التفكير في قضايا أدبية، كانت تشغل معاصريه، وعلى التبشير بأفكار تتفق أحيانا وأفكارهم، وتختلف عنها في معظم الأحيان، وعلى هذا النحو عرض لقضية السرقة، وقضية الثقافة، وقضية تاريخ الأدب لينتهي إلى مفهوم النزعة الحديثة ويوضحه[1].

يقول عصام قصبجي:"لا ريب أنّ ما أتى به أبو تمام مما خالف النمط المألوف، كان أمرا غريبا حار النقاد في تفسيره، فذهبت طائفة إلى إنكاره تبعا لإنكارها ما خالف عمود الشعر المألوف وذهبت أخرى إلى قبوله لما فيه من روح جديد، ولم يحاول كلّ منهما أن يكشف طبيعة هذا الاتجاه الجديد وخصائصه، على نحو ما حاول ذلك نفر من النقاد في العصر الحديث"[2] ومن هؤلاء النقاد طه حسين وشوقي ضيف وعمر فروخ وشكري عياد وسواهم. ويضيف عصام قصبجي قائلا: "قد يكون مسلما به أن ما رمي به من تعقيد يرجع إلى أنّه كان يحاول أن يعبّر عن أفكاره الجديدة على نحو غير مألوف- ويبدو أنه كان ينفر مما هو مألوف-فكان إذا أراد تصوير فكرة أورد لها نظيرا حسيا يجعلها واضحة في الذهن، وإذا أراد تصوير شيء وضعه ضمن هالة من الغموض تتطلب من الذهن لطفا معينا لادراكها، إنه مثلا إذا أراد تصوير صفة البياض في المرأة الحسناء لم يقل كما يقول غيره عادة: إن نورها يبدد الظلام، وإنما قال: إن نورها يظلم

---

(1) عكام، فهد 1983-نظرية أبي تمام في الفن الشعر، سحر الإغتراب، مجلة الموقف الأدبي، العددان 149-150 أيلول(ت1) دمشق(من ص23-51) الفقرة من ص:24.

(2) قصبجي، عصام 1980-نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، ط1، دار القلم العربي للطباعة والنشر-لبنان: 231.

الضياء، ولا شك أن الذهن يذهب بعيدا وهو يحاول معرفة كنه هذا النور المظلم، وتلك هي غاية أبي تمام"[1] ثم يذكر بيت أبي تمام الذي يقول فيه:[2] (من الكامل)

بيضاء تسري في الظلام فيكتسي نوراً، وتسرب في الضياء فيظلم.

فالجملة الأولى في هذا البيت تحتوي صورة شعرية مشحونة بجماليات معنوية وصوتية أسهمت في تصوير صفة البياض، أما الجملة الثانية، "وتسرب في الضياء"، فهي جملة فعلية عطفت عليها جملة فعلية ثالثة "فيظلم" والصورة الشعرية تلمح إلى هذا البياض الخارق الذي تتميّز به هذه الحسناء، فشدّة بياضها تتجاوز قوة الضياء وشدته. فهو بالمقارنة مع بياض الحسناء أقل بياضا، وقد استعان الشاعر في رسم هذه الصورة على لعبة الأضداد اللغوية وتكرارها، وهي: البياض والظلام، والنور، والضياء، والفعل يظلم. ثم الأفعال المشتملة على حرف السين وهي تسري، يكتسي، تسرب، ففي بيت واحد نجد هذه الأفعال المضارعة الدالة على الحركة والحياة. ومهما يكن فإن جماليات الصورة الشعرية عند أبي تمام لها خصوصية فنية تميّز بها شعره. "وإن ماااتّهم به من تعقيد إنّما يرجع إلى اخضاعه الفن الشعري لفظاً ووزناً وتركيباً وبديعاً لتصوير الفكرة مهما دقت وبعدت، لايبالي في سبيل ذلك أن يغضب النقاد إذا ما أرضى فنه، والحقّ أنه رائد مذهب ينقل الشعر العربي نقله جوهرية."[3]

وتبدو هذه النقلة الجوهرية في بعض قصائده الغزلية[4] التي طوّر صياغتها الفنية، وأغناها بثقافته الفلسفية، ورؤيته إلى الفن والوجود، وإلى المرأة بصورة خاصة.

---

(1) المرجع نفسه: 234-235.

(2) أبو تمام-ديوانه: 213/3.

(3) قصبجي، عصام-نظرية المحاكاة: 236-237.

(4) أبو تمام-ديوانه: 4/147-295.

يقول أبو تمام متغزلا:[1] (من الطويل)

أبادرها بالشكر قبل وصالها ... وإن هجرت يوما طلبتُ لها عُذرا

وأجعلها في الغدرِ عندي وفيّة ... وإن زعمت أنّي لها مضمر غَدْرا

أتاها بطيب أهلُها فتضاحكت ... وقالت: أيبغي العطر، ويحكم العِطْرا؟

أحاديثُهَا دُرٌ ودرٌ كلامها ... ولَمْ أرَ دُرًا قبله يَنْظِمُ الدُرا

مضى شعر الغزل في تطوّره الطبيعي، حتى وصل أبو تمام الذي أضفى عليه تألقا وجمالا، سواء من حيث التشكيل اللغوي، أو من حيث الخصائص الفنية الأخرى، والتي يعدّ الجانب البلاغي أهم خصائصها، فقد مال أبو تمام إلى الصور المجازية، وألحّ عليها حتى خرج بها عن البساطة والمألوف، فكان يجسّم المعنويات، فتأتي الصورة المجازية عنده تعبيرا عن تجربته الشعرية، وسعة خياله، ولقد اكتنف الصورة الفنية عنده نوع من التعقيد والغموض، وهذا نتيجة طبيعية لإسراف أبي تمام في استعمال البديع وبخاصة الجناس والطباق والتكرار اللفظي والتورية، وهذا ما يتضح من خلال الأبيات السابقة: (وصالها/ هجرت، الغدر/ وفيّة، الغدر/غدرا، العطر/ العطر، درٌ/درٌ، دراً/الدّرا)، فسعي أبي تمام وراء هذه الخصائص الفنية يدلّ على فهم جديد لطبيعة الفن الشعري، وهو فهم ولّدته عوامل كثيرة، ومن هنا كانت محاولة الخروج على المألوف الشعري، بوساطة ما في اللغة من طاقات فنية. ولأبي تمام مقطعات (أو قصائد قصيرة) كثيرة في الغزل[2]، سار فيها على نمط اتجاهه الفني. والأبيات السابقة تتضمن رؤيته الجمالية لعالم المرأة، فهو بصير بأعماق نفسها، يلتمس لها الأعذار إذا ما هجرته يوما، ويشعرها بكرامتها حين وصلها فيبادرها بالشكر، وإذا ما

---

(3) المصدر نفسه: 4/207.

(2) أبو تمام-ديوانه: 4/147-295.

غدرته غالط نفسه في الأمر وجنح إلى الاعتقاد بوفائها، ولعلّه يسعى بذلك إلى إيجاد نوع من التوازن النفسي، أمام ما يصدر عن حبيبته من سلوك، وفي قول حبيبته لأهلها: "أيبغي العطر، ويحكم العطرا؟" ما يؤكد اعتدادها بنفسها ودلالها ونعومتها، فقد شبهت نفسها بالعطر بل هي العطر، فكيف لأهلها أن ينسوا هذا ويأتوها بالعطر، وتأمل هذه الصورة التي رسمها أبو تمام لصاحبته فهي العطر وهي الدر (في البيت الرابع) فأحاديثها درّ، وكلامها درّ، والمثير للعجب لدى الشاعر أنه لم ير قبل هذا درا ينظّم الدرا وفي لفظ الدر الثالثة في البيت الرابع تورية، فهو يقصد الدر الحقيقي، وفي الوقت نفسه يقصد صاحبته، أما نظمها الدرّ، فهو يقصد حديثها العذب، وهكذا يخرج مفهوم الدر عن معناه الحقيقي إلى مستوى المجاز.

وإلى جانب غزل المجّان والمتهتكين، ظلّ الغزل العفيف يشقّ طريقه في استمرار وتطوّر، ولم تتمكن موجة المجون من السيطرة على الحركة الشعرية في العصر العباسي الأول، وكانت قصيدة الغزل العفيف في العصر العباسي الأول تعبيرا عن واقع حياة الشعراء الذين مالوا إلى هذا الاتجاه، وصورة المرأة في الشعر الغزلي في هذه الفترة صورة حضارية، تستمد أصولها من ظروف الحياة المتطورة، وتعبّر عن عواطف الحرمان والهيام، وشعر العفّة الغزلي يهتم بتصوير معاناة العاشق، لذلك لا تظهر صورة المرأة الجسدية في هذا اللون من الشعر- إلاّ نادرا- والشاعر العفّ يتسامى عن عالم الرغبات، ومن الشعراء الغزليين الذين تعففوا في قصائدهم الغزلية: علي بن أديم الكوفي[1] الذي عشق منهلة الجارية وهي صبية تختلف إلى الكتاب وعليها ثياب سود، " وله حديث طويل معها في كتاب مفرد مشهور صنعه أهل الكوفة لهما، وفيه ذكر قصصهما وقتا

---

(1) الأصفهاني-الأغاني: 266/15.

وقتا، وما قال فيها من الأشعار وأمرهما متعالم عند العامة"[1] وذكر ابن النديم اسم الكاتب "علي بن أديم ومنهلة"[2] ولعلّ في تأليف هذا الكتاب حول علاقة الشاعر العف بالجارية منهلة مايدل على اهتمام الناس بهذا اللون من العلاقات الإنسانية التي قلّ نظيرها في هذا العصر، وقيل إن علي بن أديم مات على إثر رحيل صاحبته عندما باعتها مولاتها، ولما بلغها خبر موته ماتت بسببه، وقيل إن آخر من مات من العشق علي بن أديم[3]. يقول هذا الشاعر المولّه في حبيبته وهي صغيرة ترتاد الكتّاب:[4]
(من مجزؤ الكامل)

إنّي لما يَعْتَادُنِي	من حبٍّ لابسةِ السَّوادِ
في فتنة وبليّة	ما إن يطيقهما فؤادي
فبقيت لادنيا أصبت	وفاتني طلبُ المعادِ

ويقول في رحيلها:[5] (من الكامل)

صاحوا: الرَّحيل، وحثّني صحبي	قالوا: الرّواح، فطيّروا لبّي
واشتقت شوقًا كادَ يقتلُني	والنَّفسُ مشرفةٌ على نَحْبِ
لم يلق عند البين ذو كلفٍ	يومًا، كما لاقيتُ من كَرْبِ
لأصبْرَ لي عندَ الفراقِ على	فَقْدِ الحبيبِ ولَوْعَةِ الحبِّ

(1) المصدر نفسه: 266/15.
(2) ابن النديم-الفهرست: 306 (وقد ذكر ابن النديم أكثر من سبعين كتابا ألفت في أخبار العشاق من الجاهلية حتى زمانه).
(3) الأصفهاني-الأغاني: 266/15-268.
(4) المصدر نفسه: 268/15
(5) المصدر ننفسه: 267/15.

إن الفكرة المحورية التي تدور حولها الأبيات هي: اليأس من مصير العلاقة التي لم يكتب لها النجاح، علاقة منيت بالإحباط بعد ترحيل منهلة خارج الكوفة، وتلمح الأبيات إلى القمع الاجتماعي الذي مورس على الشاعر بترحيل حبيبته، وهو يمنح الحدث الشعري حركة فنية تجمع بين الفكر والتعبير، ويستغل العلاقات الفنية اللغوية لصالح النص الشعري، فتتواشج عناصر النص وتتعاضد لتمنحه أبعادا دلالية وجمالية لها إمكانية التعبير عن التجربة الشعرية، وهكذا نجد: القافية، والحوار، والفواصل، والوزن والناحية الصوتية الموسيقية، والدلالات المعنوية للألفاظ والجمل التي يحددها سياق التجربة الشعرية، تقوم كلّها على تجسيد الصورة الشعرية التي تؤكد فعل الاشتياق إلى الحبيبة «واشتقت شوقا» ولفظ: «شوقا» يؤكد فعل الاشتياق ومطلقيته، ويتضمن الوفاء والإخلاص للحبيبة الراحلة، والبنية الكلية للمقطّعة، تجنح إلى تصوير حال الاغتراب التي يعانيها الشاعر الذي لم يعد يحتمل الصبر على وضعه الراهن.

وكان عكاشة بن عبد الصّمد العميّ البصري[1] شاعراً مقلاً في العهد العباسي، وكان يهوى جارية لبعض الهاشميين تدعى «نعيم»، وقال فيها شعراً[2] عفيفًا ينمّ عن محبة خالصة، واشتد به الحزن لمّا بيعت إلى أحد البغداديين، ورحّلت إلى بغداد فلم يعد يلتقي بها، بعد هذا الحدث المحزن الذي فرّق بينهما، ولكنه ظلّ ينشد شعرا غزليا عفا في حبيبته التي لا تملك أمر نفسها، يقول:[3] (من الوافر)

نُعَيْمُ هل بكيتِ كما بكيتُ ... وهل بَعْدِي وفيت كما وَفَيْتُ؟

(1) المصدر نفسه: 3/257-265.

(2) المصدر نفسه: 3/259-260، 261، 262، 263، 265، (ينظر في أخباره وأشعاره الصفحات المذكورة).

(3) الأصفهاني-الأغاني: 3/262

ألا ياليت شعري كيف بعدي أصطبارُكِ، إذْ نأيت وإذْ نأيتُ؟

فكمْ من عبرةٍ ذرفتُ، فلمّا خشيتُ عيون أهلي واستحيتُ

نهضتُ بها، مُكَاتَمَةً فلمّا خلوتُ ذرفتُهَا حتى اشتفيتُ

وقلت لصحبتي لمّا رَمَانِي هَواكِ بدائِهِ، حتّى انطويتُ

أراني من هموم النّفس ميتًا ولم أر في نعيم ما نَوَيْتُ

فليت الموت عجّل قبضَ رُوحي جهاراً فاسترحتُ، وأين لَيْتُ؟

نعيمُ المرأةُ الجاريةُ التي لا تملك زمام أمرها، هذه الجارية المملوكة، المستلبة الإرادة، تصبح عند عكاشة سالبة ومالكة وحرة، وهكذا يمنحها عكاشة الحب ليمكنها من تحقيق إنسانيتها في بيئة سلبتها حقّ تقرير مصيرها في الحياة، وأعدتها لتنفيذ أوامر مالكيها، والشاعر يستهل مقطعته بصيغة الإستفهام التي تحددها الأداة "هل" المكررة مرتين في البيت الأول والأداة "كيف" في البيت الثاني، والشاعر يلمح من خلال هذا الأسلوب الاستفهامي إلى هؤلاء الذين ملكوا حبيبته جسديا (ماديا) أنّهم لن يستطيعوا امتلاكها معنويا، أي أنهم لن يتمكنوا من الهيمنة على مشاعرها وعواطفها، وإن منعوها من البكاء على فراق حبيبها، ويصارحها الشاعر بحاله عندما فارقته مجبرة، فهو يبكي لفراقها، ويسألها هل بكت مثلما بكى، وهل ظلت وفية مثلما وَفَى؟ وهو يعتمد على ظاهرة التكرار وهي ظاهرة فنية اعتمدها الشعراء العذريون كثيرا مؤكدين من خلالها إيحاءات ورموزا "وكأنهم يستعيضون بها عما نلاحظه من غيبة كثير من الصور المجازية والبيانية المألوفة في الشعر العربي القديم"[1] وعند بعض الشعراء العباسيين. ومن الألفاظ التي كررها الشاعر في هذه المقطعة: "بكيت، وفيت، نأيت". وأكد من خلالها دلالات فنية موسيقية وصوتية،

---

(1) القط-في الشعر الإسلامي والأموي: 170.

ثم دلالات معنوية تبدت في إلحاحه على تصوير حاله النفسية المحبطة بعد فراقها حتى بلغ به الحد أن أصبح يتمنى الموت لأنه سبيله الوحيد إلى الراحة من عذابه المستمر. وتنتشر ظاهرة التكرار في شعر عكاشة كثيرا وهي تتجاوز حدود الدلالة الموسيقية الصوتية إلى دلالة معنوية أعمق يؤكد من خلالها لوعته، وحزنه، وغربته الروحية في مجتمع تحكمه علاقات متعسّفة، يباع الإنسان فيها ويشتري مثل السلعة في الأسواق، وتأمّل قصيدته التي يكرر فيها لفظ "أنعيم" في بداية كل بيت يقول:[1] (من الكامل)

أُنُعيم حُبُّك سلّـني وبَـلاَنِي	وإلى الأمر من الأمور دَعَانِي
أُنُعيم لو تجدين وجدي والذي	ألقى بكيت من الّذي أبْكَانِي
أُنُعيم سيّدتي عليك تقطّعتْ	نفسي من الحسرات والأحْزَانِ
أُنُعيم قد رحم الهوى قلبي، وقد	بكت الثياب أسى على جثماني
أُنُعيم، وانحدرت مدامع مقلتي	حتّى رحمت لرحمتي إخوانِي
أنعيم مثلكِ الهيامُ بمقْلتِي	فكأنني ألْقَاكِ كل مكَانِ
أُنُعيم نظرة سحر عينك بالهوى	معروفة بالقتل في إنسان
أُنُعيمٌ[2] اشفي أوْ دَعِي مَنْ دَاؤُهُ	وَدَوَاؤُه بِيَدَيْكِ مُقْتَرِنَانِ

ينادي نعيم بأداة النداء "أ" المستعملة للقريب وعلى الرغم من بعد نعيم عنه فهي قريبة منه، إنها في قلبه وذاكرته، لم تبرح صورتها خياله، ولا يزال طيفها يرفرف حول عينيه، إنه يبوح لها بمواجعه ويخبرها عن حاله وقد أفناه عشقها، واسقمه حبّها، وهي في النّص صورة مثالية لنموذج إنساني

---

(1) الأصفهاني-الأغاني: 3/261.

(2) التنوين هنا لضرورة الشعر.

متميّز، لقد سيطرت على عاشقها حتى صار يراها في كل مكان، وخرجت من طور الزمان والمكان بحيث لم تعد تحتل حيّزا ضيقا محصورا، وذلك فعل الهيام، وسحر العشق، وبرهان الوفاء والإخلاص.

وكُثْرٌ هُم الشعراء الذين تعففوا في غزلهم، وصعّدوا رغباتهم، فلم يتهتّكوا، ولم يتهالكوا على المتع، ولم يتصلوا بحبيباتهم اتصالاً مباشراً، وكان لهذا الحرمان مكان الصدارة في شعرهم، وتحتل صورة المرأة "الحبيبة" في قصائدهم ومقطعاتهم الغزلية صورة مثالية، فهي نموذج المرأة غير المبتذلة، أو المستباحة، وتتردد هذه الصورة في غزليات "المؤمل بن جميل بن يحي بن أبي حفصة" عم الشاعر مروان بن أبي حفصة، وكان أيام المهدي، وله غزل ظريف، انقطع إلى جعفر بن سليمان بالمدينة، ثمّ قدم إلى العراق مع عبد الله بن مالك الخزاعي، ولمّا ذكر للمهدي حظي عنده، ويلقب المؤمل "بقتيل الهوى"[1] وغزله عفيف ولكنه لم يخل من نفحات العصر والبيئة العباسية المتحضرة. وكان "ابن رهيمة" من الشعراء الغزليين المتعففين.[2] واشتهر العباس بن الأحنف بأنه مثال العشاق الشرفاء المتعففين، هام بفوز وفيها دبّج قصائد ومقطعات غزلية[3] لا تزال تزخر بالجمال والعفة، وتطفح بالفن، وعذوبة القول الشعري، وكان لبشار الذي شهر بالغزل الماجن غزليات في عبدة تختلف عمّا شهر به، وضمن هذه الغزليات صبوته وهيامه، يقول:[4] (من المنسرح)

---

(1) الأصفهاني-الأغاني: 16/166-167، 18/184.

(2) المصدر نفسه: 4/405-407.

(3) الأصفهاني-الأغاني: 8/352-375، 10/162، 163، 171، 173 وديوان العباس بن الأحنف 1954-تحقيق عاتكة الخزرجي. مطبعة دار الكتب والوثائق القومية: 10، 13، 22، 37، 52، 73، 88، 108، 113، 121، 193، 194، 234، 255، 264 وسوى ذلك . ويوسف حسين بكار 1981-اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، ط2، دار الأندلس، بيروت: 260-308.

(4) الأصفهاني-الأغاني: 6/248..

يَا عَبْدُ باللّـه فرّجِي كـربِـي فـقـد بـرانــي وشـفَّـنـي نَـصَبِي

وضـقــت ذرعـا بما كلفت به مــن حبّـكـم والمـحـبّ فــي تعبِ

نفرّجي كـربـة شـجـيـتُ بهـا وحَـرّ حُزْنٍ فـي الصـّدر كـاللّهبِ

ولاتَظُنّى ما أشـتـكي لعِبـًا هـيـهـات قـد جـلّ ذا عـن اللّعِبِ

فهو هنا يشكو إليها عذابه، وشوقه، ويدعوها إلى وصله والاستجابة له، لأنّه صادق في حبه لها، والأبيات تحيلنا إلى صورة الشاعر وهو في موقع الضعف، غارق في يمّ العشق يطلب الاستغاثة من متيمته "عبدة" التي كانت السبب المباشر في ألمه وكربته، يطلب إليها أن تفرّج كربته، وتشفي ألمه. ولبشار قصائد[1] غزلية كثيرة في "عبدة" وكلّها تجنح إلى أسلوب العفة، ومن خلال هذه الغزليات يعبّر بشار عن حرمانه، ورغبته في تحقيق الأمان والاستقرار إلى جانب من يحبهُّا، وأغلب الصور الشعرية في إبداعه اعتمد في نسجها على الحديث المسموع، وكان للموروث الشعري العذري وسواه دور بارز في تشكيل صورة الشعر، التي أخرجها إخراجا جديدا متطورّا، ونأى بها عن الصور المحسوسة في الواقع المعيش، وفي الموروث الشعري، ويعود ذلك إلى فقده البصر واعتماده حاسة السمع في رسم الواقع الخارجي بالإضافة إلى قدرته المتميزة في تشكيل الصور الشعرية وتصريف الكلام في السياقات المتنوعة والمقامات المتعددة.

5-قصيدة الطرد:

لم يكن الطرد في العهد الجاهلي والعهد الإسلامي موضوعا مستقلا بذاته، وإنّما كان يرد ضمن القصيدة المركبة، حيث يعرج الشعراء أثناء حديثهم عن الرحلة في أعماق الصحراء إلى تشبيه نوقهم بحمر الوحش أو ثيران الوحش أو بقر الوحش أو سوى ذلك. وقد سبقت الإشارة إلى هذه

(1) بشار-ديوانه: 115/2، 163، 172، 175، 178، 194، 203، 206، 212.

القضية في فصل سابق من بحثنا هذا: (المقدمة والرحلة وتطورهما في القصيدة العربية) وألمحنا إلى الدلالات الرمزية التي يتضمنها حديثهم عن الطرد، في صراع حيوان الوحش مع كلاب الصيد، حيث تأخذ هذه الدلالات أبعادها الجمالية والفنية من خلال السياق العام للقصيدة، ومن خلال التجربة الشعرية والشعورية التي تحددها طبيعة النصّ، وقد صوّر زهير ابن أبي سلمى مشهدا من مشاهد صراع البقرة الوحشية مع كلاب الصيد، في قصيدته المركبة، التي مدح بها هرم بن سنان، فقال:[1] (من الطويل)

أضاعتْ فلم تغفر لها خَلوتها ... فلاقت بيانًا عندَ آخر معْهَدِ

دما عند شلو تحْجَل الطير حوله ... ويضع لحامَ في أهابِ مقدّدِ

وتَنْفُضُ عنها غيبَ كلّ خميلةٍ ... وتَخْشَى رماةَ الغُوثِ من كلّ مرصد

فجالت على وحشيّها وكأنّها ... مسربلة في رازقيّ معضّدِ

لم تدر وشك البين حتّى رأتهم ... وقد قعدوا انفاقها كلّ مقعدِ

وثاروا بها من جانبيها كليهما ... وجالت وإن يجشّمها الشدّ تجهدِ

تَبُذُّ الألى يأتينها من ورائها ... وإن تتقدّمها السّوابق تصطدِ

فأنقدها من غمرة الموت أنّها ... رأت أنّها إن تنظر النبل تقصدِ

نجاء مجد ليس فيه وتيرة ... وتذيبها عنها بأسحم مذودِ

وجدّتْ فألقتْ بينَهُنّ وبينَهَا ... غُبَاراً كَمَا فَارَتْ دَوَاخِنُ غرْقَدِ

تتحدّث هذه الأبيات عن فراق البقرة الوحشية لولدها، الذي افترسته الوحوش الكاسرة، ولم تبق من آثاره إلاّ بقايا دمه وجلده، وعن الطيور التي تحجل بالقرب من هذه البقايا، ترفع رجلا آنا وتضعها آونة، لتتّقي حرارة

(1) ابن أبي سلمى، زهير 1964-شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، الدار القومية، القاهرة: 219-231، وشرح ديوان زهير، 1968-شرح وتحقيق أحمد طلعت، بيروت: 121-127.



الأرض، ثم يتحدّث الشاعر عن اضطراب البقرة الوحشية، التي عزّ عليها فراق ولدها، فراحت تجول حول موقعه، وهي متوجسة، خائفة من مفاجأة الصيادين لها، ولكنهم لم يرحموها، فباغتوها وهي غارقة في حزنها، ولكنّها انبرت لكلابهم، التي أحاطت بها من جميع الجهات، فكانت تصارع بشراسة، وهي تروح وتجيء في حركة وانفعال، مثيرة في مكان الحدث غبارا، كأنّه دخان خانق يتصاعد من غابة محترقة، فكان ذلك حاجزا بينها وبين هذه الكلاب، وفسح لها مجال الهرب، فانطلقت بعيدا عن هذا الحصار ومكنتها قوائمها القوية السريعة من الانطلاق في الصحراء، لتتمتع بالحرية، خارج دائرة الموت الذي أراد الصيادون وضعها ضمنه، والشاعر يرمز بصراع البقرة الوحشية مع الكلاب إلى الصراع في جميع أشكاله وألوانه، صراع الإنسان مع الإنسان، وصراع الإنسان مع الطبيعة، وصراع الكائنات الحية بعضها مع البعض، بل يحمّل ذلك دلالة أعمق، وهي الصراع بين الحياة وبين الموت، ومن خلال ذلك يظهر غريزة حب البقاء، وهكذا نجد أنفسنا أمام نص مفتوح قابل للتأويل والتفسير على وجوه مختلفة وهو نصّ غنيّ بدلالاته الرمزية. وزهير في هذه القصيدة ينتقل إلى الممدوح دون أن ينهي هذا الصراع القائم بين البقرة الوحشية والكلاب، وهذا يدلنا على رؤية الشاعر للوجود، فهو يرى في الصراع خاصية طبيعية في الوجود على الرغم من أنه كان من دعاة السّلم كما يبدو من خلال جملة من قصائده.

استمر الطرد في العهد الإسلامي جزءا من القصيدة المركبة، وهذا ما نلمحه عند ابن الدمينة[1] والراعي النميري[2] وعروة بن حزام[3] وسواهم.

---

(1) ابن الدمينة 1959-ديوان ابن الدمينة، تحقيق أحمد راتب النفاخ، القاهرة:51.

(2) النميري، الراعي 1964-شعر الراعي النميري وأخباره، جميع ناصر الحاني، دمشق: 138، والبغدادي-خزانة الأدب: 131/3.

(3) ابن حزام، عروة 1961-شعر عروة بن حزام، تحقيق ابراهيم السامرائي وأحمد مطلوب، بغداد: 13.

وفي نهاية القرن الأول الهجري نهض الشمردل[1] بموضوع الطرد فأعطاه استقلاله على القصيدة المركبة، وجعل منه موضوعا قائما بذاته، وأسهم في هذا التأسيس للطرد محمد بن بشير[2] وهو شاعر خارجي، وكان لأبي نجم[3] الراجز إسهام في هذا الجانب في بدايات القرن الثاني الهجري، ثم استقرّ هذا الموضوع، وبدأ ينتشر بين الشعراء فنظّم فيه أبو نخيلة الحماني[2]، والرقاشي[4]، وأحمد بن زياد بن أبي كريمة[5]. وشهد العهد العباسي تطوّرا كبيرا في موضوع الطرد وأفرد له أبو نواس[6] جزءا كبيرا من قصائده ومقطعاته. وقد «أخبر الرواة أنّ أبا نواس نظّم في الطرد تسعا وعشرين أرجوزة وأربع قصائد، فما زاد على هذا العدد فمنحولٌ إليه لشهرته الواسعة في هذا الباب وقدرته البارعة على وصف الكلاب»[7] وتناول أبو نواس في هذه الطرديات وصف كلب الصيد، والفهد والثعلب والباز والصقر والكراكي. وتحدّث عن أوقات الصيد ووسائلها، وحمّل طردياته دلالات اجتماعية ونفسية وفنية منسجمة مع روح عصره، وهذا ما يمكن ملاحظته في رصد قصيدة الطرد المتضمنة للصراع الدائر بين الصيادين وبين الطرائد، وليست كل قصائد الطرد تعبيرا عن ممارسة واقعية. وإنّما أغلبها كان تخييليا يهدف الشاعر من وراء ذلك إلى التعبير عن رؤى

---

(1) الأصفهاني-الأغاني: 361/13.

(2) المصدر نفسه: 102/16.

(3) المصدر نفسه: 160/10.

(4) ابن المعتز-طبقات الشعراء: 67،66.

(5) الجاحظ-الحيوان: 476/6، 483، 485.

(6) المصدر نفسه: 2/367-383.

(7) أبو نواس-ديوانه: 624، 625، 626، 627، 628، 629، 630، 631، 632، 633، 634، 635، 636، 637، 638، 639، 640، 641، 642، 643، 644، 645، 646، 647، 648، 649، 650، 651، 652، 653، 654، 655، 656، 657، 658، 659، 660، 672.

حياتية ووجودية عميقة، وهذا ما يمكن استنتاجه من بعض قصائد أبي نواس[1]، وتأمل هذا التلميح السياسي المعبّر عن موقف الشاعر من بني شيبان، يقول:[2] (من الرجز)

قد أغْتَدِي والليل في ادْهِمَامه ... لم يحسرِ الصّبحُ دُجَى ظلامِهِ
بساهمٍ يمرحُ في آدامه ... مُزَبْرَجُ المتن وفي خدامِه
مثل بديع العصب في أحكامه ... كأنّ خطيّ جانبي لثامه
من موخر الخدّ إلى قدامه ... خطّ مبين النّقش في إعجامه
أجراهما بالعود من أقلامه ... لايأمننّ الوحش من عرامه
يعدّ يوم الدجن من أيامه ... فصار والمقرور في أهدامه
قبل انتباه الحرّ من منامه ... ابن فلاة ظلّ من آرامه
ثمّ انتحى في سنني جمامه ... لناشط يدفع عن أخلامه
فظلّ يغري ملتقى أخصامه ... من خَلْفِهِ طوراً ومن أمامِهِ
كأنّه في الكرّ واقتحامه ... ضرب فتى شيبان في اقدامِهِ
من خيطه النّحر ومن قدامه ... حتّى هوى يفحص في رغامِهِ
مُنْقَلبُ الروق على أزلامه ... يالك من غادٍ إلى حمَامِهِ..

يتحدّث أبو نواس في هذه القصيدة عن خروجه إلى الصيد في أواخر الليل أي قبيل الصبح، ثم أشار إلى الوسيلة التي استعملها في صيده، وهي كلب ماهر في الصيد قوي الجسم شرس في مهاجمة الطرائد، وهو ههنا يهاجم ثورا في إناث يحميها، فكان يكرّ على الثور من الخلف ومن

(1) المصدر نفسه، (الهامش): 624.

(2) أبو نواس-ديوانه: 236.

الأمام كأنه فارس من فتيان شيبان، حتى تمكن من شلّ قواه، فاستسلم وهو ينهار أرضا ويسير إلى موته.

وقد التزم الشاعر التصريح في أبيات القصيدة من بدايتها إلى نهايتها، وأعطى القافية المكوّنة من كلمات مُتَضَمِّنَة ثلاثة حروف هي: الألف والميم والهاء-إيقاعا جماليا، ودلالة موسيقية منسجمة مع النسق العام لجو القصيدة، ويلاحظ أنه أنهى أشطر القصيدة جميعا بهذه الحروف الثلاثة مما جعلها تتكرر أربعا وعشرين مرة في اثنى عشر بيتا، وكان الفاصل الزماني والمكاني بينها قصيرا، وهذه الخاصية الفنية منحت القصيدة خفّة في الأداء، وكان لبحر الرجز حركة إيقاعية سريعة ملائمة لسياق الوحدات اللغوية المنشئة لبنية النص، وكان للصور الشعرية قدرة فائقة في توصيل صورة العراك القائم بين كلب الصيد القوي وبين الثور الوحشي الذي تباطأت حركته وخارت قوته فلم يستطع المقاومة، وهذا أتاح الفرصة لكلب الصيد بزيادة هجومه، وخفّة حركته، وكرّه وفرّه حتى تمكّن من خصمه، وكأنه الفارس المغوار، الذي لا يشق له غبار، يهاجم الخصوم ويعود ظافرا منتصرا، ويلمح الشاعر في سياق النص إلى فروسية بني شيبان الذين كان لهم باع طويل في عهد الرشيد، فتقلدوا المناصب العسكرية في عهده، وأبلوا بلاء حسنا في الدفاع عن الخلافة، وحماية ثغور الدولة الإسلامية، وأبو نواس يشير من خلال هذا النص إلى المعارك التي خاضها الرشيد ضد البيزنطيين، وكان النصر حليفه في هجومه على أعدائه، ومن هذا المنطلق يمكننا أن نعطي النصوص الطردية دلالات رمزية، لأن هناك بعض القصائد كانت بمثابة التسجيل الآلي لصور واقعية، أملتها التجربة العيانية والمعايشة الواقعية لرحلة الصيد. وبصورة عامة، فقد تطوّرت الطرديات إذ استقلت في قصائد بسيطة، وعالجت جوانب من الحياة العباسية، وتمتعت بخصوصيات فنية وجمالية منحتها طاقة تعبيرية بارزة في نهج القصيدة العربية وبنائها.

6- القصيدة الخمرية:

ظاهرة شرب الخمر والحديث عنها في الشعر، ظاهرة قديمة، عرفها العرب، كما عرفتها الأقوام الأخرى، وبدت هذه الظاهرة في الشعر الجاهلي بسيطة، فلم تخرج عن كونها أبياتا قليلة في بنية القصائد المركبة، ولكنها تحمل دلالات فنية وجمالية تحددها طبيعة السياق العام للقصيدة. وكان وصف الجاهليين للخمرة يحمل دلالات مختلفة أهمها، أن شربها والإعلان عنه يدلّ على قيم الفروسية والفتوة وسخاء اليد وسماحة النفس، والافتخار بشرب الخمر هو افتخار بهذه القيم، بطريقة غير مباشرة أو مباشرة أحيانا. ولقد أكثر الأعشى في وصف الخمر ومجالسها، وحديثه عنها ينمّ على أنها تمثّل في حياته دورا هاما، ومن خلالها يعبّر عن رؤيته للوجود، وقد ورد ذكرها في ديوانه سبع عشرة مرة بينما تراوحت نسبة الحديث عن الخمرة في دواوين الشعراء الجاهليين بين الطول وبين القصر، والكثرة والقلّة، وهي لم تبلغ في نسبتها ما بلغته في ديوان الأعشى[1]. ومن صور الخمر في شعر الأعشى قوله:[2] (من الطويل)

لنا في ضحاها خبث نفس وكآبة	وذكرى هموم ما تغب أذاتِـهَا
وعند العشيّ طيـب نفس ولذّة	ومـال كثيـر غـدوة نشـواتِـهَا
على كلّ أحوال الفتى قد شربتها	غنيًا وصعلوكًا ومـا إن أقاتها

فهو يشير إلى أثر الخمر في نفسه، حين يشربها في الضحى، حيث تشيع في نفسه الكآبة والحزن، وتبعث ذكرياته الدفينة، فتفتح جراحات جديدة تطفح بالهموم والأسى على ما مضى من الأيام، وهو حين يشربها

(1) الأعشى-ديوانه: القصائد 2، 4، 5، 6، 7، 10، 20، 21، 22، 29، 30، 33، 36، 54، 55، 64، 78.

(2) المصدر نفسه: ق5.

في المساء يكون تأثيرها مخالفا لشربه إياها في الضحى، ففي العشيّ تبعث في نفسه الاطمئنان وتشيع في جسده رعشة الإنتشاء ودفء التألق واللذة والأعشى ليس له وقت محدد في شربها، فهو يشربها في كلّ الأوقات، وفي كل الأحوال، سواء في حال الفقر أو حال الغني. وأبيات الخمرة في قصيدته الهائية هذه تقوم على ثنائيات ضدية، أهمها شرب الخمر: في حال اليسر وفي حال العسر، وشربها في حال الألم وفي حال اللذة. ومن هذه الثنائيات نخلص إلى رؤية الأعشى في الخمر وفهمه لخصوصياتها، فهي عنده معشوقة لا يمكنه التخلّص منها، أو هجرها، ولشدّة هيامه بها يكاد يتوحّد بها، فبوجودها يستمر وجوده، ومن خلالها يحقق ذاته، ومفهوم الثنائية الضدية يقارب المصطلح البلاغي "المطابقة" قال الخليل رحمه الله، يقال طابقت بين الشيئين إذا جمعتهما على حذو واحد، وكذلك قال أبو سعيد، فالقائل لصاحبه أتيناك لتسلك بنا سبيل التوسّع فأدخلتنا في ضيق الضمان، قد طابق بين السعة والضيق في هذا الخطاب."[1] وجماليات هذه الأبيات تتبدى في تعبيرها عن نفس الشاعر وما يختلج فيها من مشاعر إزاء الخمر، ثم استخدام الإمكانات اللغوية بفنية خارقة، فسحت لها المجال في التعبير عن رؤية الأعشى إلى الوجود. يقول مصطفى هدارة: يعتبر الأعشى «بالنسبة للشعر الجاهلي قمّة الشعر الخمري، ولم يكن عبثا ماوصفه به القدماء من أنه أشعر الناس إذا طرب»[2] واستمر هذا الموضوع الشعري بعد ظهور الإسلام، وهو يشقّ طريقه في المجتمع الإسلامي متلونا بألوان مختلفة، وقد دار جدل طويل بين الفرق الإسلامية في قضية تحليل الخمر وتحريمها[3]، وبصورة عامة فإن هناك

(1) ابن المعتز-كتاب البديع: 36.

(2) هدارة- اتجاهات الشعر: 475.

(3) المرجع نفسه: 475-478.

عدة عوامل أسهمت في استمرار الحديث عن الخمر في الشعر العربي، ومعاقرتها، وكان الأخطل[1] في العهد الأموي يبطّن قصائده بأبيات يذكر فيها الخمر وخصائصها وأثرها في نفس شاربها وسوى ذلك. وانطلق الوليد بن يزيد[2] يؤسس لهذا اللون من الشعر، ليستقل به عن القصيدة المركبة، ويتميز في موضوع خاص ضمن قصيدة بسيطة أو مقطعة. وكان للمحاولات التي قام بها الشعراء في أواخر العهد الأموي دورها الفعّال في استقلال موضوع الخمر عن القصيدة المركبة، ويعدّ هذا الخروج على تقاليد القصيدة المركبة تطوّرا مشروعا في حركة الشعر العربي، ففي هذه المرحلة تهيأت الظروف لانتشار موضوع الخمر في قصائد ومقطعات مستقلة، ومن الطبيعي أن تتطور صورةالقصيدة الخمرية، وأن تتلون حسب التحولات الجديدة التي فرضتها البيئة الحضارية، وما يمكن ملاحظته في حركة الشعر العربي عبر العصور التي سبقت العصر العباسي، أنها حركة شعرية غنية في مضامينها وَرُوَاها، وهذا ما تجسّده بنية القصيدة المركبة في هذه العصور، حيث نجدها زاخرة بالصور والأفكار والموضوعات، وهذا التنوّع الذي اتسمت به القصيدة العربية أسهم في إغناء الحركة الشعرية في العهد العباسي الأول، حيث ظهرت موضوعات شعرية جديدة في قصائد بسيطة ومقطعات قصيرة، ومن بينها القصيدة الخمرية التي انتشرت انتشارا واسعا في العصر العباسي الأول.

وكان كلثوم بن عمرو العتابي يحثّ على شرب المدام وتعاطي اللذات[3] وكانت جماعات المجان منتشرة في مدن العراق والشام وغيرهما من مدن الخلافة في أواخر العهد الأموي وبداية العهد العباسي، ومن أشهر الشعراء

---

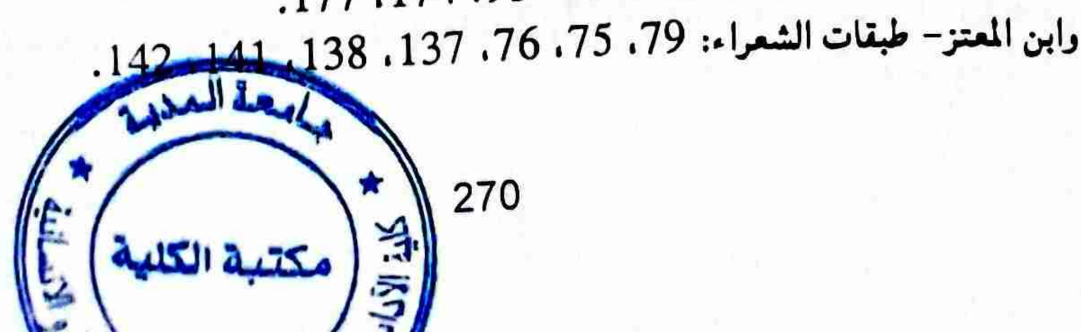
(1) الأخطل-ديوانه: 81، 82، 252، 260، 411، 577، 584.
(2) ضيف، شوقي-التطوّر والتجديد في الشعر الأموي. دار المعارف مصر: 292-312.
(31) الأصبهاني-الراغب-محاضرات الأدباء: 2/673.

المجان المخضرمين: مطيع بن إياس، وعمار ذو كناز، وشراعة بن الزّندبود، وحماد عجرد، وحماد الراوية، وحماد بن الزبرقان، ويحي بن رياد، وآدم بن عبد العزيز، ووالبه بن الحباب، وعلي بن الخليل، والتيميّ، وبكر بن خارجة، واسماعيل القراطيسي، ويوسف بن الحجاج، وغالب بن عبد القدوس الملقب بأبي الهندي، وسواهم[1]

وتشمل القصائد الخمرية لهؤلاء الشعراء على لوحات فنية، يظهر من خلالها مدى ولعلهم بالخمر ومجالسها، وهم في جميع ما كتبوا عن الخمر يؤكدون مجاهرتهم بشربها في ظلّ هذا النظام السياسي يعلنون تهتكهم وخلاعتهم، ويستشف من كل ذلك، أنهم كانوا يعلنون تمردهم على الدين والسلطة والأعراف الاجتماعية، وكانت الخمر وسيلتهم إلى هذا التمرد، ويلاحظ أنهم شكّلوا ظاهرة فنية واجتماعية في تلك المرحلة، فكانت نصوصهم الشعرية في الخمر استجابة طبيعية لظروف العصر وما ساده من علاقات اجتماعية، ومانتج عنه من مظاهر ثقافية وتيارات فكرية.

لقد اتسع المعجم الفني لشعر الخمر، وازداد ثراؤه، وتنوعت صوره وأخيلته في العصر العباسي، وهذا يدلّ على ما ألمّ بالقصيدة الخمرية من تطور واتساع، فقد كان الشعراء يهتمون بإبراز الخصائص الفنية للخمريات من خلال تصويرهم لألوانها وروائحها ومذاقها وأوانيها ومجالسها وتأثيرها على الشاربين، ومع هذا كله مال الشعراء بهذا الموضوع الشعري إلى المقطعات (أو القصائد القصيرة) وإلى الأوزان الخفيفة والمجزوءة في أغلب الأحيان، وإذا كان حديث الخمر قديما في الشعر العربي فقد كان يرد في ثنايا القصائد المركبة، وحديثهم فيه قصير، لايتجاوز الأبيات المعدودات، فإنه قد أخذ استقلاله في قصائد ومقطعات على يد الشعراء

(1) الأصفهاني-الأغاني: 75/12، 77، 102، 13/13، 70، 76، 58/14، 142/16، 115/18، 87/20، 88، 93، 174، 177.
وابن المعتز- طبقات الشعراء: 79، 75، 76، 137، 138، 141، 142.



المخضرمين الذين سبق ذكرهم، وكان لأبي نواس وهو أحد شعراء الخمرة المشهورين فضل استكمال الملامح الفنية للخمرية في العصر العباسي، فبلغ بها درجة عالية من النضج الفني، وجاء شعراء الصوفية بعده فاستلهموا ذلك الموروث الشعري الضخم في الخمريات وسواها، وأعطوه دلالات تتناسب وتجاربهم الصوفية.

يرى عبد القادر القط أن أبا نواس "لم يقم بثورة فنية في الشعر، كما يخيّل لأول وهلة إلى من يقرأ مطالعه الساخرة، ولم يحدث تغييرا جوهريا في بناء القصيدة العربية، بل جرى على نظامها القديم أحيانا، وعلى مقوماتها الجديدة التي كانت قد اكتسبتها من التطور الطبيعي الذي سار فيه الشعر العربي حتى ذلك العصر، أحيانا أخرى، حتى في وصفه للخمر، ذلك اللون الذي اشتهر به، نرى شعره لايختلف اختلافا أساسيا عن الخمريات السابقة إلاّ فيما تقتضيه طبيعة الحياة في العصر العباسي من ترف الإحساس، وبساطة التعبير، وسهولة اللغة. أما حديثه عن الخمر وما تحدثه في شاربها من نشوة فقد ظلّ مقصورا، كما في الشعر القديم، على الإلتفات إلى الناحية المادية الحسية المحضة إلاّ في القليل. فلسنا نجد عنده تصويرا للنشوة النفسية وما يمكن أن تثيره من تخيّل جامح أو حنين غامض أو ذكريات دفينة أو نظرة خاصة إلى الحياة، وإنما يكتفي من ذلك بالحديث عن رقة الخمر، وما ينبعث منها من أضواء، وعن دبيبها في المفاصل دبيب النمال، وعن صفائها كأنها "عين الديك" وعن المتع الحسية والجنسية التي يستمتع بها في مجالس الشراب»،[1] هكذا يرى هذا الباحث خمريات أبي نواس فهي لا تختلف في رأيه عن الخمريات السابقة- وهو يقصد بالسابقة خمريات الأخطل والوليد وسواهما-إلاّ في ثلاث قضايا أساسية أملتها طبيعة العصر العباسي وهي:

---

(1) القط، عبد القادر 1962-حركات التجديد في الشعر العباسي. في كتاب "إلى طه حسين في عيد ميلاده السبعين" دار المعارف مص:418.

1- ترف الإحساس.

2- بساطة التعبير.

3- سهولة اللغة.

وهذه العناصر الثلاثة التي تميّزت بها خمريات أبي نواس-على الرغم من عدم إيضاحها من الباحث على مستوى الدراسة التطبيقية- فإنها تدلّ على أنَ هذه الخمريات قد تطوّرت فنّيًا وجَمَاليًا. وتدلّ أيضا على أنّها مغايرة لما ورثته القصيدة الخمرية من العهدين الجاهلي والأموي، وكل ما حاول الباحث رصده من عيوب في خمريات أبي نواس، مردود ولايصمد أمام القراءة المقارنة والمتأنية للقصيدة الخمرية العباسية بعامة، والنواسية بخاصة، والقصيدة أو الأبيات الخمرية الواردة ضمنها في العهود السابقة، على الرغم من أننا نجد هناك بعض التداخل في النصوص وفي بعض الصيغ التعبيرية ولكن ذلك لايلغي ما شهدته القصيدة الخمرية من تطوّر فني إن على مستوى التكوين الشعري، والتشكيل اللغوي، أو على مستوى الرؤية إلى الخمر ذاتها.

وبعد الفقرة التي أوردناها سابقا يعود عبد القادر القط ليقرر-مباشرة- أن في قصائد أبي نواس الخمرية "كثيرا من الصور الفنية الجميلة، وهي تمتاز عن الخمريات السابقة في الشعر العربي: 1- بوحدة موضوعها -2- وصدق تجربتها -3- ونجاحها في تمثيل نفسية قائلها أصدق تمثيل -4- ولكن كثيرا منها، تكرار لمعان وأحاسيس وتشبيهات ومجازات عبّر عنها في عيون قصائده»[1] وإذا كنّا نؤيد ماخلص إليه الباحث حول مميزات قصيدة الخمر في شعر أبي نواس فإننا نقول في الميزة الأخيرة المتعلقة بقضية تكرار المعاني والأحاسيس والتشبيهات والمجازات في قصائده،

---

(1) المصدر نفسه: 418.

ليست عيبا بل على العكس من ذلك، فهي ميّزة إيجابية استدعتها طبيعة النسق الفني العام، الذي يربط بين قصائده، فالخمرة عند أبي نواس تجسّد هاجسا مستمرا، وتجربة شعرية تكاد تكون واحدة، وقضية انتشار بعض الصيغ اللغوية البلاغية في قصائده، تؤكد رؤيتة إلى عالم الخمر. وما توحي به من دلالات، فالخمر عند أبي نواس رمز للّذة، وأحيانا هي رمز لاستمرار الحياة، والتجديد، والنماء، والخصب، فهي عنده متعددة الدلالات، وهو بهذا المنظور يخرجها عن معناها الحرفي أو اللفظي في النص، ويتيح لنا فرصة تأويل معناها بما يتناسب وسياق القصيدة.

يقول أبو نواس في ردّه على النّظام –وهو أحد زعماء المعتزلة– حين لامه على شرب الخمر[1]: (من البسيط)

دَعْ عَنْكَ لَوْمِي، فإنّ اللَّوْمَ إغراءُ
وداوِني بالّتِي كَانَتْ هِيَ الدّاءُ،

صفراء لا تنزلُ الأحزانُ ساحتها،
لو مسّها حجرٌ، مَسّتْهُ سرّاءُ

فهو يدعو النّظام إلى الانصراف عن اللوم لأنه يزيده إغراء، ويتجه صوب عالمه المنشود، عالم الخمر ليتداوى بوساطتها من دائه الذي طالما حلّ جسمه وروحه ولم يغادرهما، وما داؤه سوى الخمرة، فكيف له أن يتداوى بدائه؟ ولكن الذي نريد البحث فيه هو أن الشاعر يلجأ في حديثه هذا إلى روح التعليل الفلسفي، والحجة الكلامية، ومن هنا تظهر مغايرة هذا الأسلوب الشعري للأساليب السابقة، فالشاعر يتعذّب شوقا للخمر وليس هناك مايطفئ جمرة هذا العذاب سوى الخمر وهي مبتغاه، لذلك تراه يطلبها دواء لروحه العليلة. وبعد أبيات عدّة يصف فيها الخمر وعشقه إياها، يتحول إلى النّظّام ومن والاه فيقول:[2]

1- أبو نواس – ديوانه: 6.
2- المصدر نفسه: 7

فقُلْ لِمَنْ يَدّعِي فِي العِلمِ فَلسَفَةً   حَفِظْتَ شيْئًا، وغَابَتْ عَنْكَ أشْيَاءُ.

فأبو نواس يباغت الزمن قبل أن يباغته الزمن، لذا نجده يقول:[1] (من الكامل)

ذكـر الصبوح بسحره فارتاح   وأمـلّه ديـك الصباح صيـاحـا

وديك الصباح خرج في هذا السياق إلى مستوى الرمز، فهو هنا يرمز إلى شعور باطن بالزّمان الذي يباغت الإنسان، ويشعره بانفلات العمر، ولذلك تراه يلوذ هربا إلى عالم الخمر، لعلّه ينسى محاصرة الزمن وقرب الرّحيل إلى مصير مجهول، فها هو ذا يقول:[2] (من مجزوء الرمل)

غـرّد الدّيـك الصّدوحُ   فاسـقني طـابَ الصّبُوحُ

واسـقِنِـي حتّى تَرَانِي   حسنًا عـنـدي القَبِـيـحُ

وأبو نواس يطلب المزيد من الخمر، فهو لايقنع منها بالقليل، ولا يكتفي بالإرتواء الآني، بل يريد من الكأس أن لا تفارق شفتيه، ولشدّة اصراره على شرب الخمر، ورغبته الملحّة في معاقرتها، نراه يكرر لفظ "اسقني" في أغلب خمرياته وأحيانا يكرر لفظ "اسقني" في الخمرية الواحدة أكثر من مرة، إنه يتمرد على الصّحو، لأن الصّحو يكشف له عن عالم مشوّه قبيح، ولذلك كانت الخمر عنده وسيلة لمحاربة القبح، وأحيانا تتجاوز دلالتها الوسيلة إلى أن تصبح غاية في ذاتها.

يقول أحمد دهمان: "لم يكن عند النّواسي شيء أهم من الخمرة يهدف إلى تفجير طاقاته المكبوتة. ومن هنا كان مجلس الخمرة مكانا يتبتل فيه لها، ومعبداً تقام فيه شعائر الحبّ والجمال والحرية والنشوة والفن، فمناسك

1- أبو نواس - ديوانه: 10

2- المصدر نفسه: 434

الخمرة تتحقق في مجلسها، وشاعرنا الذي توحّد مع الخمرة كان له أجواء ككل ذي موهبة، وفي هذه الأجواء ينتقل من العالم الخارجي إلى عالمه الداخلي، هربا من قيود مجتمعة وريائه وزيفه، ليحقق إمكانياته من خلال تأمل الكأس وأشيائه، والشعور بالذات المتحررة من قيود الزمان والمكان بالإغراق في اللّذة، كي يعيش متعة الحياة القصيرة، -كما تصوّرها- متخلّصا من قلقه الوجودي وشعوره بتفاهة الحياة"[1] يسبر هذا الرأي النقدي أغوار النفس النواسية القلقة، فيقبض على أهم الرموز التي تشكّل محاور أساسية في متن القصيدة الخمرية لدى أبي نواس، وهي مجلس الشراب، هذا المكان الذي ينزاح عن دلالته العادية، ليأخذ بعدا دلاليًا جديد، فيتحولّ إلى معبد تقام فيه شعائر الحبّ والجمال والحرية، ويخلو فيه الشاعر إلى عالمه الداخلي، فشعر بتحقيق ذاته، وفي مجلس الخمرة يقول:[2]

ومجلسٍ ماله شبيهٌ	حلَّ به الحسنُ والجمالُ
يمطرُ فيه السّرورُ سحًا	بديمةٍ مالها انتِقَالُ
شَهِدتّهُ في شباب صدق	ما إن تسامى لهم فعَالُ
نأخذُ صَهْبَاءَ، بنت كرمٍ،	عَذْراءَ، لم تُوْهِا-الحِجَالُ
نشربها بالكِبَارِ صرفاً	وليس في شُرْبِنَا مُطَالُ
يَسْعَى بها مُخْطَفٌ، غَرِيرٌ	كأنَّهُ البَدْرُ، أو مِثَالُ
....	....

(1) دهمان أحمد 1982-1983- شعر أبي نواس في ضوء النقد القديم والحديث. ط1، منشورات جامعة البعث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، الدار الجامعة للطباعة سورية: 208، وحظي موضوع الخمرة بفضل طويل في هذه الدراسة -(201-326) تناول الكاتب من خلاله ظاهرة تطوّر هذا الإتجاه الشعري.

(2) أبو نواس-ديوانه: 129-130.

وفي هذه القصيدة يمنح الشاعر مجلس الخمرة مكانة خاصة، فهو مجلس متفرّد لا شبيه له، إنّه ليس مجلسًا عاديًا، بل هو مكان تتجمع فيه المسرات، وقد صاغ الشاعر صورا شعرية بديعة في هذا المجلس وشكّلها تشكيلا جماليا، ينمّ على قدرة خارقة في نقل تجربته الشعرية إلى منطوق لغوي، ويشخّص الشاعر في البيت الثاني مفهوم السرور، فيجعله مطرا متواصلاً، ويرمز إلى الخمرة في هذا النصّ بالديمة "وهي سحابة ممطرة لا ينقطع مطرها أياما في سكون بلا برق ولا رعد". وإذا كانت الديمة تسقي الأرض وتروي الزرع في الواقع، فإنّها في هذا النص مبعث السرور ومصدر لارتواء الندمان. وتتعدد دلالات الخمرة وأوصافها في هذا النصّ، فهي عذراء لم يفترعها أحد من الناس على الرغم من سفورها وتبرجها، وتكشف القرائن على بعض الألفاظ المستعملة في هذا التكوين الشعري، فتدلّ على رمزيتها، فالمراد بالعذراء في هذا السياق أن أحدا من الناس لم يشرب من هذه الخمرة قبل أبي نواس ورفاقه، ولم يترك أبو نواس جانبا من جوانب هذا المجلس دون أن يضمّنه دلالة فنية، فأشار إلى بعض الخصائص الجمالية للساقي وهو يطوف بين الندمان كأنّه البدر في حسنه وجماله.

وهكذا يصبح البدر في هذا السياق نموذجا للجمال والحسن، والعلاقة بين المشبّه (الساقي) والمشبّه به(البدر) في هذا التشكيل البلاغي هي علاقة تتضمن بعدين، البعد الأول "بعد حسّي" وهو استدارة الوجه وبياضه، والبعد الثاني "بعد معنوي" وهو الإيحاء بالطّهر والبراءة، ليشكّلا صورة شعرية غنية بدلالاتها الفنية والجمالية.

وأسهمت العلاقات التي بين الوحدات اللغوية المكوّنة للنّص الشعري في توافره على وحدة عضوية، وتجسّدت هذه الوحدة من خلال نموّ الحدث الفني في القصيدة.

تقول أحلام الزعيم «أن هناك أكثر من عامل قد جعل من أبي نواس شاعر الخمرة في أدبنا العربي. منها أنه أحب الخمرة وبلغت عنده مرتبة كبيرة من التعظيم والتقديس حتى أنه استطاع أن يخلق منها كونا شعريا يجسّد من خلاله طاقاته الروحية والإبداعية والفكرية، ويخلق بواسطتها عالما نواسيا بأفكاره وصوره وقيمه ولذاته. لقد عكست خمرة أبي نواس صورة روحه وعمق نظرته إلى الحياة والوجود والإنسانية، وحملت من الإيحاءات والأبعاد ماجعلها خمرة على جانب كبير من الخصوصية. خمرة يمتزج فيها الإحساس بالفكر والروح، وتذوب فيها النفس توقا إلى التطهير والخلاص. خمرة ترتقي في صفاتها لتحمل صفات كلّ ما هو جميل ونقي. خمرة تعجّ بالصور والأسرار وتتوهّجُ بالإيحاءات»[1]

لقد أفاد أبو نواس من واقع الثقافة في عصره، وظهر ذلك في جوانب من شعره، وكان في كثير من الأحيان يحمّل نصوصه الشعرية دلالات فلسفية واجتماعية وفنية، وهو في كل ذلك يسعى إلى تجسيد رؤيته للوجود، ولم تكن القصيدة عنده مجالا للتعبير عن التجربة الشعرية فقط، بل كانت مجالا للبحث في كيفية التعبير عن تجاربه، لذلك نجد في شعره هذا الخروج عن المألوف في الأسلوب الشعري وفي صيغ التعبير وفي بناء القصيدة عامة.

يقول أبو نواس في إحدى خمرياته:[2] (من المديد)

يــا شقيقَ النّفس من حكمٍ	نِمْتَ عن ليلى، ولم أنَمِ
فاسقني الخمر التي اخْتَمَرَتْ	بخِمَارِ الشَّيْبِ في الرَّحِمِ
ثمّتَ انصاتَ الشّبَابُ لها	بعد ما جازَتْ مدَى الهَرَمِ

(1) الزّعيم، أحلام 1981-أبو نواس بين العبث والإغتراب والتمرّد. ط1، دار العودة، بيروت، لبنان: 147.

(2) أبو نواس-ديوانه: 41.

فهي لليوم الذي بُزِلَتْ — وهي تربُ الدَّهْرِ في القِدَمِ

عتّقت حتّى لو اتّصلتْ — بلسانٍ ناطقٍ، وفمِ

لا حْتَبَتْ في القومِ ماثلةً — ثم قصّتْ قصّةَ الأُمَمِ

قَرَعَتْهَا بالمِزَاجِ يدٌ — خُلِقَتْ للكأسِ والقلمِ

في نَدامَى سادةٍ نُجُبٍ — أخَذُوا اللّذاتِ من أممِ

فَتَمشّتْ في مفاصِلِهِمْ — كَتَمَشّي البرءِ في السَّقَمِ

فعَلَتْ في البيتِ إذْ مُزِجَتْ — مثلَ فِعْلِ الصّبْحِ في الظُّلَمِ

فاهتدى ساري الظّلامِ بها — كاهتداءِ السَّفْرِ بالعَلَمِ

تزخر هذه القصيدة باستعمال البديع في أبياتها، ويظهر ذلك من خلال الألفاظ الآتية: "نمت/لم أنم، الخمر/اختمرت/خمار، الشباب/الهرم، اليوم/القدم،البرء/السقم، الصبح/الظلم" هكذا يسعى أبو نواس إلى استعمال الثنائيات الضدية-المجسّدة في الطباق- ليؤكد من خلال ذلك فضائل هذه الخمرة التي هام بها ولها، ويتضح تجديد أبي نواس في بنية القصيدة العربية من خلال عنايته بالتشكيل اللغوي، والبلاغي والنحوي، فهو يهدف إلى إغناء النص الشعري بدلالات جديدة، فنية واجتماعية ونفسية، ويتضح ذلك عبر الخصائص الفنية التي يتمتع بها النص الشعري، من مثل: التكثيف والغموض الفني-أحيانا- والجمع بين المتناقضات، وجميع هذه الخصائص تجسّد رؤية الشاعر للوجود وتجسّد فهمه لماهية الفن الشعري.

يطالعنا أبو نواس منذ مطلع القصيدة بما يعانيه من الأرق والسهر، فإذا كان نديمه قد نام عمّن يحبّ، فهو لا يستطيع النوم طالما أنه لم يرتو بعد، وما "ليلى" التي ذكرها في هذه القصيدة سوى رمز لعشيقته "الخمر"، فقد

أصبحت عنده رمزا للخلاص، ومكانا آمنا يأوي إليه هربا من حصار العالم الخارجي.

إن عملية الجمع بين المتناقضات في الصورة الفنية لدى أبي نواس تبدو في حديثه عن "البكر التي ترتدي ثياب الشيب، وهي لم تزل جنينا في الرحم". إن استحالة جمع هذه المتناقضات تجعل من الصورة الفنية عند أبي نواس صورة جديدة متطورة، لأنها تعتمد الغرابة في تكوينها الشعري، وتعتمد الخروج عن المألوف، ولكننا إذا حاولنا سبر أغوار هذه الصورة فإنّنا نجد لها تفسيرا مناسبا يساعدنا على فك جانب الغموض فيها، "فالخمر البكر الهرم التي لم تزل في الرحم" تعني بالنسبة إلى الاستعمال العادي والمألوف للغة-والمتمثل في قضية التوصيل غير المجازي-، الخمرة العتيقة التي لم تخرج من الدنان، ولم يمسها أحد، ولكن الشاعر منح هذه الصورة بعدا جديدا تجاوز به ما ألفناه في الخمريات السابقة، لأنّه استعار للخمرة صفات إنسانية خرج بها عن دلالتها العادية إلى دلالات أكثر تنوعا، وما يلاحظ عنه أيضا، أنه جمع ثلاثة معان في بيت مفرد، وهذا يدلّ على قدرته على التكثيف، وفهمه لأسرار التشكيل الشعري، وكما تزخر به اللغة من طاقات فنية وجمالية، من هنا استطاع أبو نواس أن يكسب خمرياته جدّة وتطورا، واستطاع كذلك أن يثير في نفوسنا الدهشة لما أتي من قدرة على مزج المعاني وتوليد دلالات جديدة، ويحدّثنا أبو نواس عن قدم الخمر فيقول أنها جاوزت مدى الهرم، بل أزلية الوجود "فهي ترب الدهر في القدم" وهي لو نطقت لقصّت على القوم تاريخ الأمم السالفة لمعاصرتها إياه، وتجسيد هذه الصورة، يطالعنا بما كان منتشرا في عصر أبي نواس من حلقات، في المساجد أو سواها، حيث كان رواة القصص والسير يجلسون إلى الناس ليخبروهم عن تاريخ الأمم، وسير الرجال، ويقصون عليهم أخبار الأنبياء، وغير ذلك، ولعلّه صوّر هذا المعنى تحت تأثير بيئته وعصره.

وفي حديثه عن تأثير الخمر في شاربيها تراه يغرق في التجريد، فيصوّر دبيب الخمر في مفاصل صحبه، "كدبيب البرء في السقم"، وأنى لنا أن ندرك ذلك، إن الشاعر يصوّر شعورا داخليا، لا يمكن تمثله، ولا يمكن أن يشعر به من كان خارج التجربة التي يعانيها أبو نواس، ولعلّه كان للبيئة الكلامية وما يدور فيها من جدل "فلسفي" -في كثير من القضايا المجرّدة- أثر في تكوين أبي نواس تكوينا فلسفيا استغلّه في شعره، فكان له هذا الطابع التجريدي. وهو يرى في الخمر منارة تهدي التائهين، فنورها مثل نور الصبح حين يغزو جحافل الظلام، وأبو نواس لم يقنع بإعادة إنتاج الصور التقليدية في وصف الخمر والحديث عن تأثيرها في النفس، بل مال إلى إبداع صور جديدة. ولم يقنع بأشكال التعبير القديمة بل ابتدع أشكالا تعبيرية جديدة مغايرة للموروث الشعري، وما تدول فيه من صيغ جاهزة، ومعانٍ مكرورة.

يقول ادم بن عبد العزيز:[1] (...-160هـ) (مجزؤ الرمل)

اسْقِني واسْقِ خليلي	في مَدَى اللّيلِ الطّويلِ
قهوةً صهباءَ صرفًا	سُبِيَتْ من نهرِ بيلِ
لونُهَا أصفرُ صافٍ	وهي كالمسك الفتيلِ
في لسانِ المرءِ منها	مثلُ طعمِ الزّنجبيلِ
ريحها يَنْفَحُ منها	ساطعا من رأس ميلِ
من ينل منها ثلاثًا	ينسَ منهاجَ السّبيلِ
فمتى ما نال خمسًا	تركته كالقتيلِ
ليس يدري حين ذاكُمْ	ما دبيرٌ من قبيلِ

(1) الأصفهاني-الأغاني: 14/58، 59.

إنّ سمعي عن كلام الـ ـلائمي فيها الثّقيل

لشديد الوقر، إنّي غير مطواعٍ ذليلِ

تبدأ هذه القصيدة بفعلي أمر "اسقني/اسق" وههنا يلمّح الشاعر إلى استجابته واستجابة خليله إلى نداء الخمر، وتكرار لفظ "اسق" يدل على توكيد الرغبة في الشرب، والإعلان الصريح عن شرب الخمر والتمتع بملذات الحياة، ثم يتحدث عن الزمن الطويل والثقيل والمظلم، هذا الزمن غير المنتهي الذي ليس هناك من وسيلة يمكنها أن تشيع فيه الفرح والبهجة، سوى الخمرة، فهي الخلاص والملاذ بالنسبة للشاعر وصحبه، فالحياة بدونها تشعره بعقمها، وعدم جدواها، لذا تراه يتحدث عن الخمرة وكأنه يتحدث عن المرأة، فهما مصدران للّذة والخصب في نظره، فالخمرة تسبي كما تسبي النساء في الحروب، والشاعر يقرّ بمعرفته لمواطن الخمور التي يتناولها، وفي هذا تلميح إلى خبرته في التعامل مع أصناف الخمور التي كانت تباع في الحانات والأديرة في ذلك العهد، وعلى الرغم من إلمام الشاعر بوصف الخمر والحديث عن لونها ورائحتها وطعمها ومذاقها وأثرها في شاربها، وأعراضه عن سماع لوم اللائمين فيها، وإصراره على شربها، وتمرّده على القيم الأخلاقية والاجتماعية، فهو على الرغم من ذلك كلّه لم يخرج على السياق العام الذي سنّه الشعراء المجان في عصره، وشعره الخمري يظلّ يصب في الاتجاه نفسه، وجميع المعاني التي طرقها تناولها الشعراء قبله وبعده، ولكن صيغ التعبير عن هذه المعاني تختلف من شاعر إلى شاعر.

يقول أحمد بن يوسف (...- 213 أو 214هـ):[1] (من الطويل)

---

(1) الصولي-الأوراق- قسم أخبار الشعراء: 220-221. وينظر في أخباره وأشعاره: الفهرست 121، 122، 123، 126، 166، 171 الديارات 45، البيان والتبيين 65/1، 330/2، 250/3، رسائل الجاحظ 64/2، 65، 190، 204، البديع 13، 51، 55، العقد الفريد 73/1، 213، 100/2، 140، 146، 272، 195/3، 165/4، 170، 197، 225، 226، 236، 239، 284/6. الموشح 565، 572، الأغاني 117/23-121، 159/23-160، ديوان المعاني 95/1، تراجم الشعراء 226-230، أمالي المرتضى 275/1، الوافي بالوفيات 279/8، تاريخ بغداد 216/5، الشعر والشعراء 79/1، 793/2.

أصبحت مخمورا أحدّث عن نفسي وماليَ من علم بما كان بالأمسِ
سَقَانِي عبيد من يديه مدامة يصرفها لي ثمّ يلحى على الجلس
فَيَا رُبَّ يَوْمٍ قد حمدت مساءه يباكرني ذمّ له مطلع الشّمسِ
فأصبحت قد حدّثت نفسي بتوبة ويعتادني للّهو عندي إذا أمسي

فهو في هذه الأبيات يتحدّث عن حاله، وهو سكران يهذي، ويفشي أسراراً ذاتية، وليس له إرادة أو قدرة على امتلاك جماح نفسه، لأن الخمرة فعلت فيه فعلها، فأفقدته توازنه، وفسحت له مجالا للحديث ماكان ليخوض فيه لولا تأثير الخمر، وهو لايذكر من أمسه سوى ذلك الساقي "عبيد" الذي يدير كؤوس الخمر مشعشعة بين الندمان، ويشيع فيهم السّرور بمعاملته اللطيفة، ويحدّثنا أحمد بن يوسف عن مزاجه النفسي الحاد، فهو تارة يحمد اليوم الذي يتمتع فيه، وأحيانا يذم ذلك اليوم الذي كان قد فشا فيه أسراره، فتناقلها الناس، وتداولها روّاد المجلس الذي يجمعه مع ندمائه، لذا تراه يراوح بين الرغبة في الاستمرار في شرب الخمر والتمتع بها، وتارة تحدّثه نفسه بالتوبة والعدول عن الشرب، والتناقض الذي يعيشه، سمة من سمات ذلك العصر، الذي شهد اتجاهات فكرية جديدة، وتيارات دينية وسياسية متصارعة، فكان من الطبيعي أن ينعكس هذا الصراع بشكل غير مباشر على نفسية الشاعر، ويجد له مسربا في لاوعيه، وههنا نجد الشاعر الكاتب أحمد بن يوسف يعيش حالة من الصراع بين ما يأمره به الدين الإسلامي من الكفّ عن شرب الخمر، لأنها محرّمة شرعا، وبين ما تأمره به نفسه -الأمّارة بالسوء- من عدم الإقلاع عن شربها، لأنها توفر له المتعة وتحقق له ذاته، وقد استطاع الشاعر أن يجسّد شكل هذا الصراع في شعره بلغة بسيطة خالية من التعقيد والجنوح

إلى اللغو والغموض، فكانت أبياته في بساطتها ورقتها تعبيرا عن حاله النفسية. يقول محمد بن عبد الملك الزيات (... -233هـ):[1] (من مجزؤ الكامل)

لم تلق مثلي صاحبا أندى يدا وأعزّ جودا

أسقي الصديق بمنزل لم يرو فيه الماء عودا

صهباء صافية كأنْ نَ على جوانبها العقودا

فإذا استقل بشكر هنا أوجبت بالشّكر المزيدا

خذها إليك كأنّما كسيت زجاجتها عقودا

واجعل عليك بأن تقو م بشكرها أبدا عهودا

هذه جملة أبيات من قصيدة كتبها الشاعر عندما طلب إليه الحسن بن وهب أن يهديه مطبوخ العراق أي نبيذها، والقصيدة تدور حول مدح الذات والفخر بالنفس، حتى أنها لتكاد تخرج عن إطار الخمريات لولا أن حديثه عن الصهباء تخلل أبيات القصيدة في مواطن عدة، وفي الأبيات وصف للخمرة، في صفائها، وجمال إنائها، وقدمها، وجميع هذه الأوصاف والمعاني مطروقة في شعر سواه، وهو يقول في قصيدة أخرى:[2](من الكامل)

---

(1) الزيّات-ديوانه: 26.

(2) الزيات-ديوانه: 40. ينظر في أخباره وأشعاره: البيان والتبيين 255/2.، العقد الفريد 130/2، 142، 164، 356، 193/3، 194، 213، 50/4، 165، 170، 182/4، 193، 203، 227، 233، 240، 5/ 121، 122، 301، 400/6، 401، 402، أخبار أبي تمام 43، 90، 118، 119، 183، 196، 197، 199، 207، 209، 272، 277، الأغاني 45/23، 74، أخبار البحتري30، 52، 155، 163 معجم الشعراء 365، الفهرست 122، 123، 166 العمدة 42/1، 77/2، 108، 295، 296 الديارات 14، 83، 140، 141، 142، الوافي بالوفيات 32/1، الشعر والشعراء: 88/1.

سُقْيًا لِمَجْلِسِنَا الَّذِي جَمَعَتْ بِهِ ظرف الحديثِ وَطاعَةِ الجُلاَّسِ

ظلنا و"يحي" كالمؤمر بيننا نُسْقَى، وَنَشْرَبُ تَارَةً بالكأسِ

نصفين، يشرب بعضنا من قهوة صرف تُضِيءُ كَشُعْلَةِ المِقْبَاسِ

والآخرين على النّبيذ عكوفهم شتّان أن قِسْنَاهُمَا بِقِيَاسِ

يحدّثنا محمد بن عبد الملك في هذه الأبيات عن مجلس خمر ضمّ سادة القوم وسادة الحديث الشيّق، والظرف الحسن، وكلّ ذلك في جوّ من الاحترام والوقار، لذلك لا نراه يتبذّل في شعره كما اشتهر عنه، ولا يغرق في الغموض، فجاءت أبياته خالية من التكثيف الشعري، ولكنّها لم تخل من تشخيص للحدث النفسي الذي يعبّر عنه، فأنت ترى هذا الوصف لنور الخمر "تضئ كشعلة المقباس" وقد أخذ مداه الجمالي فمنح الخمرة بهجة، وأضفى على المجلس سعادة وحبورا وبصورة عامة فإنّ قصائد محمد بن عبد الملك الزيات الخمرية لاترق إلى مستوى التطوّر الذي شهدته الخمريات على يد أبي نواس.

يقول أبو تمام في إحدى قصائده المدحية المركبة: [1](من الكامل)

صبّحته بسلافة صبّحتها بسلافة الخلطاء والنّدماء

بِمُدَامَةٍ تَغْدُ والمُنَى لكُؤوسِهَا خَوَلاً عَلَى السَّرَّاءِ والضَّرَّاءِ

رَاحٌ إِذَا مَا الرَاحُ كُنَّ مَطِيَّهَا كانت مَطَايَا الشَّوقِ في الأحْشَاءِ

عِنَبِيَّةٌ ذهبيّةٌ سَبَكَتْ لها ذَهَبَ المعَانِي صَاغَةُ الشُّعَرَاءِ

أَكَلَ الزّمانُ لطولِ مكثِ بَقَائِهَا مَا كَانَ خَامَرَهَا مِن الأَقْذَاءِ

صَعُبَتْ وَرَاضَ المَزْجُ سَيِّءَ خُلْقِهَا فَتَعَلَّمَتْ من حسْنِ خُلْقِ المَاءِ

---

(1) أبو تمام-ديوانه: 1/29-37.

خَـرْقَا ءِ يَلعَبُ بِالعُقُولِ حَبَابُهَا كَـتَلَعُّبِ الأَفْعَـالِ بِالأَسْـمَـاءِ

وضعيفةٌ فإذا أصَابَتْ فُرْصَـةً قَتَلَتْ، كَذَلِكَ قُدْرَةُ الضُّعَـفَاءِ

جَهْمِيَّةَ الأوصـافِ إلاّ أنَّـهـم قـد لَقّبُـوهَا جَـوْهَرَ الأشْيَـاءِ

وكأنَّ بَهْجَتَهَا وبَهْجَةَ كَأسِـهَا نَـارٌ ونُــورٌ قُــيِّـدَا بِـوِعَـاءِ

أو دُرَّةٌ بَيْضَاءَ بِـكْرٍ أطبقتْ حـبلا عـلـى ياقـوتـةٍ حَـمْرَاءِ

هذه الأبيات من قصيدة طويلة في مدح محمد بن حسّان الضبي، بلغ عدد أبياتها ثلاثين بيتا. وههنا اقتبسنا من البيت السابع (7) حتى البيت السابع عشر (17) وجميع هذه الأبيات تدور حول وصف الخمرة وما تنطوي عليه من دلالات فنية وفكرية، تحدّث أبو تمام عن الخمرة السلافة وهي أول ما يسيل منها إذا اعتصرت، وكرّر لفظ سلافة في البيت الأول على معنى الإستعارة، فجعل الذين صبح بهم هذه السّلافة سلافة من خالط ونادم أي أفضلهم، وبلغ هيامه بالخمرة أن جعل المنى مملوكة، يتصرّف فيها الندماء في حالتي سرائهم وضرائهم، فيتمنون ضروب الأماني، ولعلّه قصد خلاصهم في المدامة، وتعويضهم بها عمّا فاتهم في واقعهم الخارجي من خلال علاقاتهم الاجتماعية، ويذكر فعل الراح في نفسه التي كانت ساكنة فحركتها وبعثت شوقه وحنينه، وأنت تلاحظ تشكيله اللغوي والبلاغي في هذه الأبيات، حيث اعتمد فيها الطباق: (السراء/الضراء) والتكرار والجناس في قوله (صبحته/ صبحتها، بسلافة/بسلافة، راح/الراح، مطيها/مطايا، ذهبية/ذهب، خلقها/خلق الماء، يلعب/كتلعّب، وضعيفة/الضعفاء، بهجتها/ بهجة).

وقد منح القصيدة إيقاعا موسيقيا حادا بوساطة ترديد هذه الألفاظ، كما منحها دلالات تتجاوز حدود التوصيل العادي. إنه يدعونا إلى إعمال الفكر في فهم ما تنطوي عليه قصائده، فتكوينه الشعري ينطوي على

فضاءات أو أفضية(حسب لسان العرب) واسعة، فضاءات تشمل ثقافة العصر العباسي وفلسفته وفكره.

"والحق أن أبا تمام إنما يجدد لغة الشعر العربية، بوساطة الترابط في تركيب الكلام، ويخلقها خلقا جديدا ، واختراعاته، في هذا المجال مهمة جد الأهمية، إنها هي التي تمنح ألوان الرنين"Sonorites ذبذباتها، وتنظم ألوان الإيقاع Rythme أو نسيجه. وتركيب الكلام هذا هو الشرط الأول لشعره: إنه روحه. وبهذا التركيب أن شعر أبي تمام هو عضوي موسيقي."[1] فهو لا يتحدث عن قدم الخمرة فقط، بل يشير إلى فعل الزمن الإيجابي فيها في قوله: (أكل الزمان... ما كان خامرها من الأقذاء) ويتحدث عن جموح المدامة وكأنها فرس يصعب قيادها إلاّ للذي يعرف كيف يروّضها، ويقوّم سيء خلقها، وفارسها القادر على تلطيفهاهو الماء، فإذا مزجت به استكانت وعطفت وفاضت رقة ومذوبة، ومع ذلك فهي خرقاء ولكنها لعوب: "والخرقاء التي لا تحسن العمل من النساء، فاستعار هذه الكلمة للرّاح، ولعلّها ما وصفت بالخرق من قبل الطائي، ثم ذكر مع ذلك أنها تحسن اللّعب بعقول الشّرب كتلعّب الأفعال بالأسماء، يريد أنّها تغيّرها من حال إلى حال فترفعها تارة وتنصبها أخرى"[2]. وقد اختلف النقاد القدماء في بيته المشهور في وصف الخمرة:

جهمية الأوصاف إلاّ أنّهُمْ قد لقّبُوهَا جوهرَ الأشياء

والجهمية طائفة من المتكلمين ينسبون إلى رجل يقال له «جهم بن صفوان» ومن اعتقادهم أن الإنسان لايستطيع أن يفعل شيئا، ويلزمونه

---

(1) عكام، فهد 1986-اللغة في شعر أبي تمام. مجلة عالم الفكر، ع4، م16، الكويت (من 65 إلى 92): 66.

(2) أبو تمام- ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي: 1/33.

العقوبة على ما يفعل فتقع بذلك المناقضة. والطّائي من وصّاف الخمر، فكأنّه قد ذهب مذهب جهم لأنه يجعل الخمرة لافعل لها، ثم يزعم أنها أسكرته وشوقته، فيختلف خبراه عنها في الحال الواحدة، وقوله "جوهر الأشياء " هذا ضرب من صناعة الشعر يسميه أصحاب النقد "التورية"، وذلك أنه ذكر هذه الطائفة من المتكلمين -ومن شأنهم أن يتكلموا في الجوهر والعرض- فأوهم السامع أنه يريد الجوهر الذي يستعمله أصحاب الكلام، وإنما يريد الجوهر الذي هو رونق الشيء وصفاؤه، من قولك ظهر جوهر الشيء، أي أن الأشياء ليس لها حسن إلاّ بالخمر... والمتكلمون المحدثون يقولون: الجوهر الجزء الذي لا يتجزأ... والمرزوقي يقول: كان جهم بن صفوان يمتنع أن يسمى الله تعالى شيئا، ويعتقد أن هذه اللفظة إنما تطلق على المحدثات: الجواهر والأعْراض، فيقول: رقّت هذه الخمرة حتى كادت تخرج من أن تكون عرضا أو جوهرا، وأن تسمى شيئا، إلاّ أنها لفخامة شأنها لقّبت جوهر الأشياء، ويجوز أن تكون لعتقها وقدمها سميّت أصل الأشياء وأول الأشياء[1] ومهما يكن فإن أبا تمام استغلّ مذهب جهم في وصف الخمرة استغلالا فنيّا، وأعطاها نوعا من الغرابة الفلسفية وجميع ذلك كان نتيجة موضوعية لمذهب أبي تمام في تركيبْ الكلام.

يقول العطوي (...-250هـ) وهو أحد الشعراء الذين اشتهروا بنظم الشعر الخمري: [2](من الكامل)

أعن المدامة عذرة مبسوطة	برح الخفاء ولاحت الأسرارُ
ما للسلامة كالصبوح مطية	لاسيما إن حنت الأوتارُ
دعني وطيب العيش أرضع خلفه	فالبؤس لا تقضى به الأوطارُ

(1) المصدر نفسه: 1/34-35.

(2) العطوي-شعر العطوي: 38.

آتي النبيذ وشاربيه على التي | لا للغي يركبها ولا الأوزار
لا أصطفي فيها مقالة مالك | ويسرني ما قال فيه ضرار
كل الشرّاب سوى العصير محلل | ويحل إن هو غيرته النار

وعلى الرغم من التحولات الحضارية التي شهدها المجتمع العباسي، والتي كان من نتائجها انتشار الخمرة، والمجاهرة بشربها، ونظم الشعر فيها، فإننا نجد بعض الشعراء يعانون صراعا نفسيا مريرا، بسبب هذا الوضع الاجتماعي الذي أتاح للناس فرصة التمتع بلذات الحياة، وماتنص عليه نصوص الدين الإسلامي، من تحريم الخمر، وأخذ المتع الأخرى عن طريق الحلال، وفقا للشرع الإسلامي، وأما من ابتلى بشرب الخمر مثل العطوي، فإننا نجده يحاول أن يجد له مخرجا في اجتهادات الفقهاء، فيأخذ بالرأي الفقهي الذي يكون أكثر تسامحا، فيخفف بذلك من حدّة الصراع الذي يعانيه، ويسوّغ لنفسه شرب الخمر، وأبيات العطوي السابقة تصف لنا مجلسا من مجالس الشراب، وقد أشاعت الخمرة فيه البهجة والسرور، وكانت مطية للسلامة واللذة تحدوها الألحان الجميلة والإيقاعات العذبة، هربا من بؤس العيش إلى نعيمه، ويصرّح العطوي بأنه لايشرب الخمر غيّا أو رغبة في ارتكاب الذّنوب، وإنما يشربها لأن "ضرار" قد أباح شربها، بخلاف ما قاله فيها مالك بن أنس وهو من الفقهاء المتشددين في مثل هذه الأمور، ويبدو من خلال النص أن العطوي كان مطّلعا على ثقافة عصره الفقهية والكلامية، وليس ذلك ببعيد عنه ما دام أحد الشعراء الكتّاب الذين اشتهروا بثقافتهم الكلامية، وقد ذكر له ابن النديم من الكتب: كتاب خلتي الأفعال، وكتاب الإدراك.[1]

---

(1) ينظر في أخباره وأشعاره: طبقات الشعراء 395-396، الفهرست 180، الأغاني 23/122-128، ديوان المعاني 2/ 203، معجم الشعراء 377، الوافي بالوفيات 3/325، 3/202، رسائل الجاحظ 2/74، البديع 54، وغير ذلك.

وينظم العطوي قصيدة من طراز الشعر القصصي القائم على السّرد "والحوار وشخصيات" هذه القصة الشعرية القصيرة محمد بن العطوي وجارته التي جاءت تسأله رأي الدين في شرب الخمر، فنجده يردّ عن سؤالها في أسلوب بسيط ينمّ على قدرة في صناعة الكلام، ودقة في تشكيل الصور الشعرية وكلّ ذلك جعل الخطاب منسجماً ومتسقاً بما تضمن من إحالات وأدوات لغوية أبدع في استعمالها فنياً، والعطوي، ينصح جارته بشرب الخمر موضحا لها فوائده، يقول:[1]

جَارَةٌ لي أَجَارَهَا الـحُسْنُ مِنْ كُـلِّ عَـائِـبِ

فَهِي بَيْنَ النِّساءِ كَالبَدْ رِ بَـيْـنَ الكَـواكِـبِ

لَحْظُهَا قَبْلَ لَفْظِهَا مِنْ جَلِيْلِ المَواهِـبِ

سَأَلَتْـنِـي هَـلِ النَّبِـيـذُ حَـلالٌ لِـشَـارِبِ

قُلْتُ: أَيْ والَّـذي يُـرِ يكِ بـرغـم الأقَـارِبِ

اشربِـيْهِ فَـإِنَّ فِيـهِ لإحْـدَى العَـجَـائِـبِ

يُـنْبِتُ الـوَرْدَ في نَقَا ءِ خُـدُودِ الكَـواعِـبِ

ويَـزِيدُ الخَـلاف درًا لِأَيْـدِي الحَـوالِـبِ

ويتّضح ممّا تقدّم أنّ القصيدة الخمريّة قد شهدت تطوّرا كبيرا في العصر العباسي الأوّل، على يد هؤلاء الشّعراء، فقد وجدناهم يعبّرون عن تجاربهم، وعن نظراتهم إلى الموت والحياة من خلال ما ألمحوا إليه من مواقف فكريّة، ورؤى متنوّعة في فهم الوظيفة الشعريّة، فلم يكن يهمّهم التعبير بالشّعر، بقدر ما كان يهمهّم كيفيّة التعبير بالشّعر عن رؤاهم، ومواجدهم، ونظرتهم إلى العالم وعلاقاتهم الاجتماعية وغيرها، وإذا كنّا نقول بتطوّر الشّعر

(1) العطوي–شعره: ق12.

الخمري في هذا العصر، فهذا لا يعني أنّ القصيدة الخمريّة في هذه المرحلة قد قطعت صلتها بالموروث الشعريّ السابق، فكثير من القصائد كانت تتسرّب إليها بعض الصور التقليديّة، وهذا أمر مشروع، ما دام الشّعر لا يبدأ من فراغ، وقضية "تداخل النصوص" قضية نقدية هامة أقرّ وجودها نقدنا العربي القديم ورسّخ مفهومها النقد الحديث. والوصف أو التشخيص الحسي أهم مظاهر الخمريات في العصر العباسي، وقد استفاد الشعراء في هذا الجانب من الموروث الشعري، ثم عبروا عن الجوانب التجريدية في صورة الخمر، وهذان المظهران متداخلان في كثير من القصائد، وعبرهما كان الشعراء يجسّدون نظرتهم الجديدة إلى الحياة والمصير، ولم يقتصر تطوّر الخمريات عند هذه الحدود، بل تجاوزها إلى بنية القصيدة ذاتها، سواء من حيث اللغة في ألفاظها وتراكيبها ومعانيها أو من حيث الإيقاع الموسيقي للقصيدة الّذي تطوّر بتطوّر البناء الكلّي للقصيدة العربيّة في العهد العباسي.

خاتمة البحث

استدعت دراسة ظاهرة «الشعرية العربية» "التطور الفني للقصيدة العربية حَتّى العصر العباسي الأول" تقسيم البحث إلى "أربعة فصول" تناول الفصل الأول: "مفهوم القصيدة العربية وبناءها" وتمّ من خلاله التعريف بالقصيدة لغوياً وكمياً وفنيًا، واتضح أن بعض أهل المعاجم استندوا إلى ما تولّد عن هذا المفهوم من اشتقاق في تعريف القصيدة فكانت دلالة "القصد" في التأليف متّكأ في أغلب تعاريفهم لها. واشترط النقاد القدماء توافر الشعر على خصائص فنية حدّدُوهَا في: اللفظ والمعنى والوزن والقافية. وأضاف بعضهم مفهوم الشعرية أو "الشاعرية" و"المقصدية" إلى جانب هذه الخصائص، ويلاحظ أنّهم عرّفوا الشّعر وخصائصه الفنية بناء على تصوّرهم للقصيدة، وهي النمط الشعري المفضّل لديهم، وميّزوا القصيدة من المقطعة استنادا إلى عدد محدد من الأبيات، ونظرا إلى ما دار حول هذه القضية من خلاف، فإننا آثرنا تبنّي رأي الأخفش في قضية عدد أبيات القصيدة، فاعتبرنا مازاد على ثلاثة أبيات داخلا في عداد القصائد، وهذا ما يسوّغ لنا دراسة بعض المقطعات على أنّها قصائد قصار، وحول ظاهرة الطول والقصر انتهى البحث إلى أنّها خاضعة إلى طبيعة التجربة الشعرية، والاستعداد النفسي للشاعر، وطبيعة موضوعه وغايته من صناعة القول الشعري وسوى ذلك. ولم تعد ظاهرة الطول أو القصر في القصائد مقياسا للجودة أو الرداءة.

وفي معرض حديثنا عن أنماط الشعر في هذا العصر، وجدنا أن الشعراء العباسيين قد نظموا في أغلب الأنماط الشعرية المعروفة مثل القصيدة المركبة والقصيدة البسيطة والمقطعة (أو القصيدة القصيرة)، والنتفة، واتجه بعضهم نحو التجريب في أشكال جديدة مثل: المزدوج والمخمّس وغيرهما،

واتضح أنهم كانوا إلى القصائد القصار أميل. وتتبع البحث مفهوم الوحدة في القصيدة العربية وأشار إلى مقاربات نقادنا القدماء من هذا المفهوم، وبدا لنا أنهم كانوا يشيرون إلى قضية تناسب أبيات القصيدة وتجانس أجزائها، وهم يقصدون من وراء ذلك تنامي النّص الشعري وتماسك أجزائه في وحدة فنية متجانسة، وتفرّد حازم القرطاجني بحديثه عن توافر الوحدة من خلال تنوّع أجزاء القصيدة لأنّ النَّفس تسأم الاستمرار على حال واحدة، ولا سيما في مجال القول الشعري. وهذا الرأي ينطبق على القصيدة المركبة وعلى سواها.

وأشار البحث إلى جدل الدارسين المعاصرين حول مفهوم الوحدة وتوافرها في القصيدة العربية وانعدامها، وحاول أن يدلّ على توافرها في القصيدة العربية في العصر العباسي الأول، وكان ذلك من خلال دراسة بعض النماذج الشعرية، ورأى أن الوحدة العضوية لايمكنها أن تتحقق إلاّ ضمن تفاعل جميع العناصر المكوّنة للنّص الشعري بعضها مع بعض تفاعلا متناميا يمنح القصيدة تلاحمًا عضويًا، ويصهر أجزاءها ووحداتها في بنية كليّة.

ودرس البحث طبيعة الموسيقى الشعرية في بنية القصيدة العربية، ولم يقصر هذه الموسيقى على علم العروض بل حاول توسيع دائرتها فشملت جوانب أخرى في إمكانها الإسهام في إيقاعية القصيدة وموسيقيتها، وتتمثل في دراسة الجانب الصوتي للوحدات المكوّنة للنّص الشعري، وتتبع عناصر التكرار في الأحرف والمقاطعِ والألفاظ والتراكيب ومن ثمّ دراسة الأوزان في علاقتها بدلالات النصّ ومتابعة التشكيل البلاغي للصور الشعرية والتشكيل النحوي والصرفي. وانتهى البحث إلى أنه لايمكن دراسة موسيقى الشّعر بمعزل عن العناصر المكوّنة للنّص الشعري، فجميع هذه الخصائص الفنية تتضافر لتحقق للقصيدة أدبيتها وغناها الفني، ورؤيتها الجمالية، وناقش البحث الآراء التي تربط بين تطوّر بنية القصيدة العربية من الناحية الموسيقية وبين شيوع مجالس الغناء، واندفاع الشعراء

المجّان نحو إنشاد الشعر الذي يناسب هذه المجالس، وخلص إلى أنّ مجالس الغناء كان تأثيرها محدودا، بالقياس إلى غيرها من العوامل الذاتية النابعة من صميم القصيدة نفسها، والعوامل الموضوعية التي تجسّدت في السياق الثقافي والفني للمرحلة العباسية، وألمح البحث في نهاية الفصل الأول إلى بناء القصيدة المركبة وتطوّرها إلى نهاية العصر العباسي الأول.

وخصّص الفصل الثاني لدراسة العوامل المؤثرة في تطوّر القصيدة في العصر العباسي، فذكرنا أهم الأحداث السياسية بدءا من سقوط الدولة الأموية إلى نهاية العصر العباسي، وأشرنا إلى صراع الأمين والمأمون من أجل الخلافة وما شهدته بغداد من تدمير في أثناء هذه الأحداث، ثمّ فتح عمورية على يد المعتصم، وألمحنا إلى مواجهة العباسيين للقوى المناوئة لسلطانهم، سواء في الداخل أم الخارج، واتضح من خلال ذلك كلّه أنّ هذه المرحلة لم تخل من الأحداث السياسية الخطيرة، وتبيّن لنا أنّ الشّعر لم يكن بعيدا عن هذه الأجواء، بل كان مواكبًا لحركة المجتمع، ومعبّرا عن الأحداث السياسية، والفوارق المادية والاجتماعية، وراصداً لظواهر الانحراف والتهتك وغيرها.

وحظي الجانب الثقافي بإشارات جامعة -ومختصرة- إلى أهم العناصر المكوّنة للبنية الثقافية في هذا العصر، فأشار البحث إلى دور الترجمة في عملية التفاعل الحضاري، وأقرّ بعملية التأثير والتأثر في الجوانب الفكرية بين الثقافة العربية الإسلامية وثقافات الشعوب: الفارسية والهندية واليونانية وغيرها. وألمح إلى تأثير المعتزلة في الفكر والأدب، وحاول توضيح ما أثير حول نشأة هذا التيار الفكري -الديني- من آراء، واستشهد ببعض النماذج من قصائد شعرائه. كما رصد أثر الدراسات القرآنية في تنبيه الشّعراء إلى ما في القرآن الكريم من صور بيانية، وما يتمتع به من إعجاز، فكان ذلك محرّضا لبعض الشعراء على محاولة مجاراة بلاغة النصّ القرآني، والنسج على منواله في بناء الصور الشعرية، ودرسنا في هذا الجانب كتاب (معاني القرآن) للفراء، وكتاب (مجاز

القرآن) لأبي عبيدة، واتضح أنّ هاتين الدراستين قد أولتا جانب الموازنة أو (المقارنة) بين النصّ القرآني والقول الشعري عناية كبيرة. وكان الهدف من وراء هذا الإهتمام هو تدعيم الحجة اللغوية، والقاعدة النحوية، والرأي النقدي، وتوضيح دلالات الآيات ومعاني الألفاظ، وكان النصّ الشعري شاهدا يدعّم التفسير أو الإعراب.

ورصد البحث آراء اللغويين والنحاة ومواقفهم من القصيدة العربية في العصر العباسي، وسوّغ بعضا من آراء المحافظين، واعتبرها نوعا من تحريض الشعراء المحدثين على الحفاظ على حرمة اللغة العربية الفصحى عامة، والموروث الشعري خاصة، وأشار إلى ما ثار من جدل حول القصيدة المحدثة، ثم تناول آراء النقاد في القصيدة العباسية، واتضح أن آراءهم يتجاذبها محوران: 1-محور محافظ: يطمح إلى وصول الشعر مستوى المثال، والمثال عندهم هو القصيدة الجاهلية والمعلقات على الخصوص.

2- ومحور متحرر: لا يرفض القديم، ولكنّه منفتح على الجديد، يتابعه ويشجّعه. وقد أسهم هؤلاء النقاد بطريق مباشر أو غير مباشر في التطوّر الفني للقصيدة العربية.

وقد شهدت القصيدة العربية تطوّرا ملحوظا على أيدي كتّاب الديوان سواء عن طريق النقد والتوجيه أم عن طريق النظم، وقد أشاد الجاحظ بجماليات فنهم الشعري وآرائهم النقدية فيه، وتضمّن البحث بعضا من قصائدهم بالدراسة والتحليل.

أما الفصل الثالث فقد تتبعنا من خلاله مقدّمات القصائد المركبة وخصائصها الفنية، ودرسنا ظاهرة المقدمة وعلاقتها بالموضوع أو أجزاء القصيدة، ثم تتبعنا اتجاهات المقدمات منذ العهد الجاهلي إلى نهاية العصر العباسي الأول وحاولنا الاختصار -قدر الإمكان- فيما يتعلق بمقدّمات العصرين الجاهلي والأموي، ودرسنا المقدّمات التي وردت في قصائد العصر العباسي دراسة تطبيقية، ومن

المقدّمات المدروسة: المقدّمة الطللية، والمقدّمة الغزلية ومقدّمة الظّعن، ومقدّمة الشّيب والشّباب، ومقدّمة الخمرة، ومقدمات أخرى.

ثم انتقلنا إلى دراسة ظاهرة الرحلة في القصيدة المركبة، فأشرنا إلى مكانة الرحلة في القصيدة المركبة، وناقشنا بعض الآراء التي تدّعي هامشية الرحلة في القصيدة، واعتبرنا الرحلة جزءا أساسيا في بناء القصيدة المركبة، له علاقة بعناصر أو أجزاء القصيدة الأخرى، ودرسنا بعد ذلك رحلة الصحراء وحددنا أبعادها الفنية في العهدين الجاهلي والأموي. ورحلة البرّ والبحر وما تتضمنه من أبعاد جمالية وفنية في العصر العباسي الأول، واتضح من خلال الدراسة التطبيقية أنّ الشعراء العباسيين قد منحوا رحلة البرّ في القصيدة المركبة دلالات جديدة: تحددها طبيعة السياق العام للقصيدة، وأما رحلة البحر (أو النهر) فهي نمط جديد أملته حساسية شعرية وفنية جديدة، ولم يخرج الشعراء في ذلك عن السياق الثقافي العام الذي شكّلته طبيعة الحضارة العربية في المرحلة العباسية.

وتضمّن الفصل الرابع دراسة: "تطوّر الموضوعات في القصيدة العربية" فعرّف بمفهوم الموضوع في الدراسات الأدبية وفي الشّعر خاصة، ثمّ تناول نماذج من موضوعات تقليدية فدرس تطوّرها عبر العصور إلى نهاية العصر العباسي. وأهم هذه الموضوعات: المديح، والهجاء، والرثاء، والغزل، ودرس الغزل بنوعية: العفيف والمتهتك، وهذا اللون الأخير من الغزل لون جديد لا عهد لشعراء العربية به من قبل، وتناولنا في هذا الفصل موضوعين جديدين، وهما: الخمر، والطرد، وإن كانت لهما بعض الإرهاصات في الموروث الشعري، فإنّنا نجد أنهما قد استقلا في قصائد خاصة، وذكرنا في هذا الشأن أنّ طبيعة القصيدة المركبة تَقْبَلُ مثل هذا الاستقلال.

وخلصنا من كلّ الفصول التي احتوت هذه الدراسة إلى القول: إنّ القصيدة العربية قد شهدت تطوراً فنياً في العصر العباسي الأول، وأشرنا إلى مواطن هذا التطوّر من خلال الدراسة التطبيقية.

ملحق
إحصائيات للأوزان الشعرية
المستعملة في القصيدة العربية من العصر الجاهلي
إلى نهاية العصر العباسي الأول

أوردنا في الملحق إحصائيات: جمال الدين بن الشيح، وجون كلود فادي، ويوسف حسين بكار، واستفدنا من هذه الإحصائيات في دراسة: "الموسيقى الشعرية في بنية القصيدة العربية" وجاء ذلك في الفصل الأول من هذه الدراسة.

- ألحقنا هذه الإحصائيات لأوزان الشعرالمستعملة في القصيدة العربية منذ العهد الجاهلي إلى نهاية العهد العباسي الأول، لعلّها تسهم في توضيح بعض الجوانب الغامضة والمتعلّقة بموسيقى الشعر في هذه العصور.

وتشكّل هذه الإحصائيات مادة هامة في تدعيم آراء الباحثين في موسيقى الشعر العربي في هذه الفترات. ولقد استندنا على هذه الإحصائيات وسواها للبرهنة على انتشار الأوزان المجزوّة في العصر العباسي الأول، واستمرار البحور التامة كذلك، وخلصنا إلى القول: أنّ موسيقى الشعر تتطوّر بتطوّر البنية الكليّة للقصيدة، ولم نفصل بين الوزن وعناصر الصورة الشعرية في النصّ الشعري.

- أوردنا في الجدول رقم (1) إحصائيات الأوزان المستعملة في العصر الجاهلي.

-وأوردنا في الجدول رقم (2) إحصائيات الأوزان المستعملة في القرن الأول الهجري.

-وأوردنا في الجدول رقم (3) إحصائيات الأوزان المستعملة في العصر العباسي الأول.

- الجدول رقم (4) تابع للجدول رقم (3)

- الجدول رقم (5) يمثّل إحصائيات الأوزان المستعملة في قصائد الغزل في القرن الثاني الهجري.

الجدول رقم (1)
احصائيات لأوزان الشعر في العصر الجاهلي

الشعراء	النسبة المئوية للبحور المستعملة في العصر الجاهلي										
	الطويل	البسيط	الوافر	الكامل	المتقارب	الخفيف	السريع	الرمل	المديد	المنسرح	الرجز
ساعدة	%62	%15.5	%7.5	%7.5							%7.5
أبو ذؤيب	%51	%14	%17	%6	%9						%3
أبو خراش	%55	%14	%27	%4			%17				
المتنخل		%50	%17		%16						
أسامة	%50				%50						
النابغة	%39	%26	%26	%9							
عنترة	%26	%7	%33	%30	%4						
طرفة	%48		%5	%21			%5	%16	%5		
علقمة	%62	%23		%7.5			%7.5				
امرؤ القيس	%43	%7.5	%16	%7.5	%10		%3	%1.5	%1.5	%4	%6
طفيل	%59	%11	%20	%6							%4
أوس بن حجر	%43	%14.5	%12	%14.5	%8		%6			%2	
زهير	%30	%25	%30	%10	%5						
الحطيئة	%48	%13	%18	%12	%4	%2	%1				%2
الأعشى	%34	%11	%10	%14.5	%12	%6	%2.5	%2.5		%1.5	%6
المجموع	%36.10	%13.05	%16.82	%11.36	%6.24	%1.33	%2.08	%1.14	%0.38	%0.95	%2.84

-المرجع: Bencheikh, jamaleddine, 1975 Poétique arabe essais sur les voies d'une création: editions anthropos, Paris: P205-206.

الجدول رقم (2):
احصائيات لأوزان المستعملة في الشعر في العصر الإسلامي

	الدرامي سعيد	الحطيئة	حسان	جميل	الأخطل	عمر	كثيّر	ذو الرمّة	الفرزدق	جرير	الكميت
الطويل	%40.5	%45.5	%32.3	%72	%53	%24.3	%24	%79.5	%68	%47	%22
الوافر	%21.6	%21.5	%15.5	%7.2	%15.7	%5.05	%4.8	%9	%11.1	%32.5	%22
الكامل	%12.3	%12.3	%17.6	%9.3	%9.2	%21.2	•66		%4.2	;5.15	
البسيط	%13.4	%8.9	%19.3	%5	%14	%9.6	%2.05	%11.5	%10.8	%2.77	%22
الخفيف			%9.8		%0.85	%23	%1.02		%0.13		%11
الرجز	%1.75	%1.27		%5.7	%4.15	%6	%0.25		%1.7	%9.9	
المتقارب	%3.5	%3.8	%6.3	%0.72	%0.83	%0.34	%1.27		%0.93		%11
مجزوء الكامل		%2.5	%0.84			%1.37			%2.5		
المنسرح	%1.75		%1.26			%5.05			%0.25	%0.4	%11
الرمل	%2.35	%1.27	%1.68		%0.83	%4.45					
المديد	%1.2	%2.5				%2.74				%2.38	
السريع	%1.75		%1.68		%1.65	%1.37	%0.6				
مجزوء الرجز						%1.02					
الهزج						%0.34					
المجتث									%0.13		
المجموع	171	79	239	140	121	292	394	78	765	252	9

-المرجع: Bencheikh, Poétique arabe: p208-209

الجدول رقم (2) يمثّل محصلة الإحصائية التي قام بها جون كلود فادي لأوزان الشعر في القرن الأول الهجري.

نقـلا عن: Vadet. J.C. 1955-Contribution al'histoire de la mé-trique arabe, dans Arabica. P315.

إنّ الفروق املاحظة بين إحصائيات جمال الدين بن الشيخ وجون كلود فادي بخصوص شعر الحطيئة تحتاج إلى مراجعة وإن كانت النّسب غير متباعدة بينهما.

الجدول رقم (3)

احصائيات لأوزان الشعر في العصر العباسي الأول

	بشار	ابن الأحنف	أبو نواس	مسلم	أبو العتاهية	المجموع
القصائد	245	588	893	78	756	
الطويل	2.35٪	24.3٪	15.45٪	32٪	18.9٪	19.8٪
البسيط	15.35٪	12.9٪	14.21٪	24.4٪	11.4٪	13.5٪
الكامل	10.22٪	12.7٪	8.75٪	15.4٪	13.9٪	11.5٪
السريع	8.26٪	10.4٪	13٪	3.85٪	6.75٪	9.8٪
الوافر	6.69٪	7٪	11٪	5.1٪	8.85٪	8.9٪
الخفيف	11٪	9.7٪	6.72٪	2.56٪	8.60٪	8.25٪
المنسرح	2.75٪	5.45٪	7.05٪	5.1٪	5.95٪	5.90٪
مجزوء الكامل	2.36٪	3.23٪	3.58٪		8.85٪	4.85٪
مجزوء الرمل	1.57٪	2.21٪	5.82٪			2.88٪
الرمل	2.36٪	2.21٪	1.35٪	1.28٪	5.7٪	2.92٪
الرجز	3.14٪		5.04٪	2.56٪	1.05٪	2.46٪
الهزج	3.14٪	1.7٪	1.56٪		1.72٪	1.75٪
المتقارب	1.57٪	5.1٪	0.36٪	2.56٪	0.13٪	1.56٪
المجتث	0.79٪	0.85٪	2.46٪		0.53٪	1.29٪
مجزوء الوافر		0.68٪	1.57٪			0.7٪
المديد		1.02٪	1.35٪	2.56٪	1.98٪	1.36٪
مجزوء الخفيف	0.79٪		1.01٪			0.43٪
مجزوء الرجز	1.92٪	0.51٪	0.45٪	2.56٪		0.55٪

المرجع: BENCHEIKH-Poétique arabe: P 212

الجدول رقم (4):
احصائيات لأوزان المستعملة في العصر العباسي الأول

	ابن الدهاق	دعبل	ديك الجن	أبو تمام	علي بن الجهم	البحتري
القصائد	144	229	149	175	120	563
الطويل	19.45%	19.65%	11.65%	19.4%	19.15%	25%
الكامل	9.80%	16.15%	25.30%	30.8%	22.50%	21.10%
البسيط	8.34%	19.20%	16.66%	21.10%	19.15%	10.30%
الوافر	8.34%	13.10%	10.65%	10.25%	6.66%	9.94%
الخفيف	6.25%	4.90%	9.34%	6.27%	14.16%	16.70%
السريع	7.64%	7.85%	7.32%	6.28%	5%	4.62%
المتقارب	6.94%	7.42%	1.34%	5.57%	2.50%	5.86%
المنسرح	5.55%	4.90%	4.67%	4.56%	0.83%	4.08%
الرجز	0.70%	2.62%	2.01%		3.33%	0.53%
الهزج	4.16%	0.87%	1.34%		0.83%	0.53%
الرمل	4.86%	3.06%	1.34%	0.57%	0.83%	1.25%
المجتث	0.70%	0.44%			0.83%	
مجزوء الكامل	3.47%					
مجزوء الخفيف	3.47%					
مجزوء الرمل	3.47%				3.33%	
مجزوء الوافر	1.39%					
مجزوء الرجز	1.39%				0.83%	
مجزوءالمتقارب	0.70%					
المديد	1.39%		0.67%			

المرجع: BENCHEIKH-Poétique arabe: P 217

الملاحظة: لقد أحصى الباحث عدد قصائد الجزء الثالث من ديوان أبي تمام (وهي 175).

الجدول رقم (5)

	بشار	مسلم	العباس بن الأحنف	الحسين بن الضحاك	مطيع بن اياس	المجموع
الطويل	29	5	140	11	2	187
البسيط	18	7	80	2	1	108
الكامل	15	2	72	3	2	95
الخفيف	20		56			76
السريع	11		62		1	74
الوافر	7	2	42	1		51
المتقارب	2	1	29			33
المنسرح	4	3	24	1	1	31
الرمل	4		12			18
المديد			7		1	7
الرجز	1	1			3	3
الهزج	10		10		1	23
المجتث	1		4		3	6
مجزوء الكامل	5		20		1	28
مجزوء الرمل	3		13	3		17
مجزوء الخفيف	5			1	2	8
مجزوء الوافر			3		1	6
مجزوء الرجز			3			4
مخلع البسيط			2			2

بكار يوسف حسين، 1981، اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، الطبعة الثانية، دار الأندلس، بيروت: 332.

ملاحظة: الجدول يتضمن إحصاء أوزان الشعر المستعملة في قصائد الغزل، لبعض شعراء القرن الثاني الهجري



فهرس المصادر والمراجع

- القرآن الكريم
- الآمدي (أبو القاسم الحسن بن بشير) 1961 -الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري. تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر.
- الآمدي، 1982 -المؤتلف والمختلف. تحقيق ف. كرنكو. ط1 مكتبة القدسي وط2، ودار الكتب العلمية، بيروت.
- ابراهيم (أحمد طه) 1972 -تاريخ النقد الأدبي عند العرب (حتى نهاية القرن الرابع الهجري). دار الحكمة، دمشق.
- إبراهيم (أنيس) 1972 - موسيقى الشعر. ط4، دار القلم بيروت.
- ابن الأحنف (العباس) 1954 -ديوانه. تحقيق عاتكة الخزرجي، مطبعة دار الكتب، مصر.
- الأخطل (أبو مالك غياث بن غوث التغلبي) 1970 - شعر الأخطل. صنعة السكرى، روايته عن أبي جعفر محمد بن حبيب. تحقيق فخر الدين قباوة، دار الأصمعي بحلب، سورية.
- الأخفش (أبو الحسن سعيد بن مسعدة) 1970 - كتاب الوافي. تحقيق عزّة حسن، دمشق. و1974-تحقيق أحمد راتب النفّاخ، دار الأمانة، بيروت، لبنان.
- الأزهري، 1964 - تهذيب اللغة. تحقيق عبد السلام هارون، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، القاهرة.
- اسماعيل (عز الدين) 1968 - الأسس الجمالية في النقد العربي. ط2، دار الفكر العربي، ودار النصر للطباعة، القاهرة.
- اسماعيل (عز الدين) 1963 - التفسير النفسي للأدب. دار العودة، دار الثقافة، بيروت.
- اسماعيل (عز الدين) - الرؤية والفن في الشعر العباسي. ط2، دار المعارف، مصر.
- اسماعيل (عز الدين) 1972 - روح العصر. دار الرائد العربي، بيروت.
- الأصبهاني (الراغب) 1961 - محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء دار مكتبة الحياة، بيروت.

- الأصمعي (عبد الملك بن قريب) 1967 - الأصمعيات. تحقيق أحمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون، ط3، دار المعارف، مصر.

- الأصمعي (عبد الملك بن قريب) 1971 - فحولة الشعراء. تحقيق س. توري، تقديم صلاح الدين المنجد. دار الكتاب الجديد، بيروت.

- الأصفهاني(أبو الفرج) 1963 -الأغاني. الأجزاء من (1-16) نسخة مصوّرة عن دار الكتب، و(17-22) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. و(1-23) دار الثقافة، بيروت.

- الأعشى(ميمون بن قيس) 1972 -الديوان. شرح محمد محمد حسين، دار النهضة، بيروت.

- الأفغاني(سعيد) 1951 -في أصول النحو. مطبعة الجامعة السورية، دمشق.

- امرؤ القيس 1969 -ديوانه. تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، ط3، دار المعارف بمصر.

- أمين(أحمد) 1938 -ضحى الاسلام. لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة.

-الألوسي (محمود شكري) -بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب. ط3، نشر محمد بهجة الاثري، مصر.

- بدوي(أحمد أحمد)1979 -أسس النقد الأدبي عند العرب. دار نهضة مصر، الفجالة، القاهرة.

- بدوي(عبد الرحمن) 1953 -فن الشعر لأرسطو طاليس. مكتبة النهضة المصرية، القاهرة.

- بدوي(محمد مصطفى) 1960 -دراسات في الشعر والمسرح. ط1، دار المعرفة، القاهرة.

- برونسون(هنري) 1947 -الضحك. ترجمة عبد الله عبد الدائم وسامي الدروبي، مطبعة دار الكاتب المصري، مصر.

- بروكلمان(كارل) 1968 - تاريخ الأدب العربي. ترجمة عبد الحليم النجار، ط2، دار المعارف، مصر.

- بشار(بن برد) 1950 -ديوانه. تحقيق محمد الطاهر عاشور، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، مصر.

- البطل(علي) 1980 - الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري. ط1، دار الأندلس، بيروت، لبنان.

- البغدادي(أبو بكر أحمد بن علي بن ثابت) 1931 -تاريخ بغداد. مطبعة السعادة. وطبع مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر.
- بكار(يوسف حسين) 1981 -اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، ط2، دار الأندلس، بيروت.
- بلاشير(ريجبس) 1973 -تاريخ الأدب العربي. ترجمة ابراهيم كيلاني، منشورات وزارة الثقافة، دمشق.
- بلبع(عبد الحميد) 1969 -أدب المعتزلة. دار نهضة مصر القاهرة.
- البهبيتي (محمد نجيب) 1970 - تاريخ الشعر العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري. ط4، دار الفكر، الرباط.
- التبريزي (الخطيب) 1970 - الوافي في العروض والقوافي. تحقيق فخر الدين قباوة وعمر يحي. المكتبة العربية، حلب.
- ترزي (فؤاد حنا) 1961 - مسلم بن الوليد. دار الكتاب، بيروت.
- التطاوي (عبد الله عبد الفتاح) - قضايا الفن في قصيدة المدح العباسية. ط1، دار الثقافة، القاهرة.
- أبو تمام (حبيب بن أوس) 1965 - ديوانه. شرح الخطيب التبريزي. تحقيق محمد عبده عزام دار المعارف، مصر.
- التوحيدي (أبو حيان) 1953 - الإمتاع والمؤانسة. تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين. ط2، القاهرة.
- ابن ثابت (حسان) 1974 - ديوان حسان. تحقيق سيد حنفي حسنين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.
- ثعلب (أبو العباس أحمد بن يحي) 1966 - قواعد الشعر. تحقيق رمضان عبد التواب. طبع القاهرة.
- الجابري (محمد عابد) 1985 - نحن والتراث ط4، دار التنوير، بيروت.
- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) 1960 - البيان والتبيين. تحقيق عبد السلام هارون. ط2، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، مصر.
- الجاحظ (أبو عثمان) 1969 - الحيوان. تحقيق عبد السلام هارون. ط3، نشر دار الكتاب العربي، بيروت.
- جار الله (زهدي) 1974 - المعتزلة. الدار الأهلية للنشر، بيروت.

- الجرّاح (أبو عبد الله بن داود) 1953 - كتاب الورقة. تحقيق عبد الوهاب عزّام، وعبد الستّار أحمد فرّاج، دار المعارف، مصر.
- الجرجاني (عبد العزيز) - الوساطة، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، علي محمد البجاوي دار القلم، بيروت.
- الجرجاني(عبد القاهر) 1983 - دلائل الإعجاز. تحقيق محمد رضوان الداية، وفايز الداية. ط1، دار قتيبة، دمشق.
- جرير (بن عطيّة الخطفي) 1969 -ديوانه بشرح محمد بن حبيب. تحقيق نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، مصر.
- الجعدي (النابغة) 1964 - شعره، منشورات المكتب الإسلامي بدمشق.
- ابن جعفر (قدامة) -نقد الشعر. تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دارالكتب العلمية، بيروت.
- ابن جعفر (قدامة) 1933 -نقد النثر. تحقيق طه حسين وعبد الحميد العبادي، دار الكتب المصرية، القاهرة.
- ابن جني (أبو الفتح عثمان) 1974 -مختصر القوافي. تحقيق حسن شاذلي فرهود، مجلة كلية الآداب، جامعة الرياض. السنة3، المجلد3 السعودية.
- الجهشياري -الوزراء والكتّاب. تحقيق ابراهيم الأبياري، مصر.
- الجواري (أحمد عبد الستار) 1956 -الشعر في بغداد حتى نهاية القرن الثالث الهجري، دار الكشّاف للنشر والتوزيع، العراق.
- جولد (تسيهرا جناتس) 1945 -العقيدة والشريعة في الإسلام. ترجمة محمد يوسف موسى وعلي حسن عبد القادر، وعبد العزيز عبد الحق، دار الكاتب المصري، القاهرة.
- الجوهري (أبو نصر اسماعيل بن حماد) -عروض الورقة. "مخطوط بالخزانة العامة بالرباط" تحت رقم 930، حققه محمد العلمي، ويصدر عن دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب.
- حجاب (محمد نبيه) 1973 -معالم الشعر وأعلامه في العصر العباسي الأول. دار المعارف مصر.
- ابن حزام (عروة) 1961 -شعره. تحقيق ابراهيم السامرائي وأحمد مطلوب، بغداد.
- حسن (ابراهيم حسن) وعلي (ابراهيم حسن) 1939 -النظم الإسلامية. نشر مكتبة النهضة المصرية، مصر.

- الحسون (خليل بنيان) 1981 -أشجع السّلمي حياته وشعره. دار المسيرة بيروت.
- حسين (طه) 1954 -حديث الأربعاء. دار المعارف، مصر.
- حسين (طه) 1937 -في الأدب الجاهلي، ط الحلبي، مصر.
- حسين (محمد محمد) 1947 -الهجاء والهجاؤون في الجاهلية. مطبعة أحمد مخيمر. مصر
-الحصرى (ابراهيم بن علي) 1953 -زهر الآداب. تحقيق علي محمد البجاوي، نشر عيسى البابي الحلبي. مصر.
-الحطيئة (جَرْوَلُ بن أوس) 1958 -ديوانه. تحقيق نعمان محمد، أمين طه، طبع البابي الحلبي، مصر.
- ابن أبي حفصة(مروان) -شعره. تحقيق حسين عطوان دار المعارف مصر.
- أبو حكيمة(راشد بن اسحق) -ديوان أبي حكيمة. حققه محمد حسين الأعرجي. مخطوط. (العراق)
- الحموي(تقي الدين أبو بكر علي المعروف بابن حجة الحموي)1394هـ -خزانة الأدب وغاية الأرب. المطبعة الخيرية. مصر.
- الحموي(ابن حجة) -ثمرات الأوراق. المطبعة الخيرية، مصر.
الحموي(ياقوت) -معجم الأدباء. تحقيق فريد الرفاعي، دار المأمون، القاهرة.
الحموي(ياقوت) -معجم البلدان. طبعة لايبزيك.
- ابن أبي خازم(بشر)1970 -ديوان بشر. تحقيق عزّة حسن، وزارة الثقافة والإرشاد، دمشق.
- خالد(بن يزيد الكاتب) -ديوان خالد. نسخة مصوّرة عن الأصل في المكتبة الظاهرية بدمشق برقم 3331 شعر 12.
- خان(محمد عبد المعين)1981 -الأساطير والخرافات عند العرب. ط3، دار الحداثة، بيروت، لبنان.
- خرابتشينكو(م)1980 -ذات الكاتب الإبداعية، وتطوّر الأدب. ترجمة نوفل نيوف وعاطف أبو حمزة. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق.
- الخزاعي(دعبل بن علي)1972 -ديوان دعبل. تحقيق عبد الصاحب عمران الدجيلي. ط2، دار الكتاب اللبناني. بيروت.
- الخفاجي(عبد الله محمد) 1952 -سر الفصاحة.

- ابن خلدون (عبد الرحمن)1982 -المقدمة. تحقيق عبد المتعال الصعيدي، مطبعة محمد علي صبح وإولاده، ميدان الأزهر، مصر دار الرائد العربي، بيروت.
- ابن خلكان 1969 -وفيات الأعيان. تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت.
- خليف (يوسف)1968 -حياة الشعر في الكوفة إلى نهاية القرن الثاني الهجري. دار الكاتب العربي. القاهرة.
- الخنساء (تماضر)1963 -الديوان. دار صادر، بيروت.
- خير بك(كمال)1982 --حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر.ط1، المشرق للطباعة والنشر. بيروت.
- الداية(فايز) 1985 -علم الدلالة العربي، النظرية والتطبيق.ط1، دار الفكر، دمشق.
- دراو(إليزابيت) 1961 -الشعر كيف نفهمه ونتذوقه. ترجمة محمد ابراهيم الشوش. منشورات فرانكلين، بيروت.
- الدقاق (عمر) -مصادر التراث العربي. دار الشرق، بيروت.
- ابن الدمينة 1959 -ديوانه. تحقيق أحمد راتب النفّاخ. القاهرة.
- الدميري(كمال الدين)1292هـ -حياة الحيوان، ط1، مطبعة أحمد الحلبي، القاهرة، وطبعة بولاق. مصر.
- الدهان(سامي)1958 -الهجاء. سلسلة فنون الأدب العربي. ط دار المعارف، مصر.
- دهمان(أحمد) 1983/1982 -شعر أبي نواس "في ضوء النقد القديم والحديث". مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، منشورات جامعة البعث، حمص، سورية.
- الدوري(عبد العزيز) والمطلبي(عبد الجبار) 1971 -أخبار الدولة العباسية، دار الطليعة، دار صادر، بيروت (المؤلف مهجول من القرن الثالث الهجري).
- أبو ديب(كمال)1981 -جدلية الخفاء والتجلي. ط2، دار العلم للملايين، بيروت.
- أبو ديب(كمال) 1974 -في البنية الإيقاعية للشعر العربي. دار العلم للملايين بيروت.
- ذو الرمّة 1919 -ديوانه. نشر بعناية كارليل مكارتني كمبردج.
- الراعي(النميري)1964 -شعر الراعي. جمعه ناصر الحاني، مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق، سورية.

- الربداوي(محمود)1967 -الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام-في القديم، دار الفكر، بيروت.
- ابن أبي ربيعة(عمر) 1330هـ -شرح ديوان عمر. محمد العناني، مطبعة السعادة، القاهرة.
- روزنتال(م)، ويودين(ب)1980 -الموسوعة الفلسفية. ترجمة سمير كرم، ط2، دار الطليعة، بيروت.
- ابن رشيق(القيرواني)1981 -العمدة. تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد.ط5، دار الجيل، بيروت.
- رفاعي(أحمد فريد)1928 -عصر المأمون. ط4، مطبعة دار الكتب المصرية. القاهرة.
- الرقيات(عبيد الله بن قيس)1958 -ديوانه. تحقيق محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت.
- الروبي(الفت كمال) 1983 -نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد. ط1، دار التنوير، بيروت.
- رومية(وهب)1979 -الرحلة في القصيدة الجاهلية.ط2، مؤسسة الرسالة، بيروت.
- رومية(وهب) 1981 -قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي. وزارة الثقافة والإرشاد القومي. دمشق.
- ريتشاردز(أ.أ) -العلم والشعر. ترجمة مصطفى بدوي. القاهرة.
- الزبيدي(محمد بن الحسين) -طبقات النحويين واللغويين. تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، دار المعارف، القاهرة.
- الزعيم(أحلام)1981 -أبو نواس بين العبث والإغتراب والتمرّد. ط1، دار العودة بيروت.
- زكي(أحمد كمال)1971 -الحياة الأدبية في البصرة إلى نهاية القرن الثاني الهجري، دار المعارف. مصر.
- زكي(أحمد كمال)1969 -شعر الهذليين في الجاهلية والإسلام. دار الكاتب العربي، القاهرة.
- الزمخشري(جار الله)1977 -القسطاس في علم العروض. تحقيق فخر الدين قباوة. المكتبة العربية، حلب.
- ابن زهير(كعب)1950 -ديوان كعب، دار الكتب المصرية. مصر.

- الزوزني(أبو عبيد الله الحسين بن أحمد) -شرح المعلقات السبع، دار الجيل، بيروت.
- الزيّات(محمد بن عبد الملك)1949 -ديوانه. نشر جميل سعيد، مطبعة نهضة مصر بالفجالة.
- أبو زيد(علي ابراهيم) -الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي، دار المعارف مصر.
- زيدان(جرجي) 1958 -تاريخ التمدن الإسلامي، طبع دار الهلال. مصر.
- ستيتكيفيتش(سوزان)1985 -القصيدة العربية وطقوس العبور، (مقال) مجلة مجمع اللغة العربية، جزء1، مجلد60، كانون الثاني دمشق، سورية.
- السقا(مصطفى) 1969 -مختار الشعر الجاهلي. ط3، مطبعة مصطفى البابي الحلبي. مصر.
- سلام(محمد زغلول) -تاريخ النقد الأدبي والبلاغي حتى القرن الرابع الهجري. طبع منشأة المعارف. الإسكندرية، مصر.
- ابن سلام(محمد الجمحي)1952 -طبقات فحول الشعراء. تحقيق محمد شاكر، دار المعارف، مصر.
- ابن أبي سلمى(زهير)1944 -ديوان زهير. مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة.
- ابن أبي سلمى(زهير)1968 -ديوانه. تحقيق أحمد طلعت. بيروت.
- ابن أبي سلمى(زهير) 1964 -شرح ديوان زهير. طبع الدار القومية. القاهرة.
- سلوم(تامر)1983 -نظرية اللغة والجمال في النقد العربي. ط1، دار الحوار، اللاذقية، سورية.
- أبو سليمان(المنطقي)1974 -منتخب صوان الحكمة. تحقيق عبد الرحمن بدوي. طهران.
- السيوطي(جلال الدين) -المزهر في علوم العربية وأنواعها. تحقيق محمد أحمد جاد المولى، علي البجاوي، محمد أبي الفضل ابراهيم، دار أحياء الكتب العربية. القاهرة.
- السيوطي(جلال الدين)1351هـ -تاريخ الخلفاء أمراء المؤمنين. إدارة الطباعة المنيرية القاهرة.
- الشابشتي(أبو عبد الله محمد بن اسحق)1966 -الديارات. تحقيق كوركيس عواد، ط2، منشورات مكتبة المثني، بغداد، العراق.
- الشايب(أحمد)1960 -أصول النقد الأدبي. ط2، مطبعة السعادة، القاهرة.

- شريف(محمد بديع)1954 -الصراع بن الموالي والعرب. دار الكتاب العربي، القاهرة.
- الشكعة(مصطفى)1980 -الشعر والشعراء في العصر العباسي. ط5، دار العلم للملايين. بيروت.
- الشنتريني(أبو بكر محمد عبد الملك بن السراج)1979 -المعيار في أوزان الأشعار والكافي في علم القوافي. تحقيق محمد رضوان الداية، ط3، دار الملاح، دمشق.
- الشهرستاني(محمد بن عبد الكريم)1975 -الملل والنحل. تحقيق محمد سيد كيلاني، دار المعرفة بيروت.
- الشيباني(النابغة)1932 -ديوانه. مطبعة دار الكتب المصرية، مصر.
- الصولي(محمد بن يحي) -أخبار أبي تمام. تحقيق خليل عسكر ومحمد عبده عزام، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت.
- الصولي1934 -كتاب الأوراق. قسم أخبار الشعراء، طبع مطبعة الصاوي، مصر.
- الصفدي(صلاح الدين خليل بن أبيك)1931 -الوافي بالوفيات. نشر ريتر. استنبول، تركيا. تحقيق إحسان عباس.
- الضبي(المفضل)1964 -المفضليات. تحقيق أحمد محمد شاكر عبد السلام هارون. ط3، دار المعارف، مصر.
- ضيف(شوقي) -العصر الإسلامي، دار المعارف. مصر.
- ضيف(شوقي) -التطوّر والتجديد في الشعر الأموي، دار المعارف. مصر.
- ضيف(شوقي)1969 -العصر العباسي الأول. ط2، دا المعارف، مصر.
- ضيف(شوقي)1976 -الفن ومذاهبه في الشعر العربي. ط9، دار المعارف، مصر.
- ابن طباطبا (محمد بن أحمد)1956 -عيار الشعر. تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة.
- الطبري(أبو جعفر محمد بن جرير)1966 -تاريخ الطبري. تحقيق محمد أبي الفضل ابراهيم، دار المعارف بمصر.
- ابن الطقطقي(محمد بن علي)1960 -الفخري في الآداب السلطانية والدول الإسلامية، طبع بيروت.
- طلس(محمد أسعد)1957 -تاريخ الأمة العربية. ط1، مكتبة الأندلس، بيروت.
- عاصي(ميشال)1981 -مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ، مؤسسة نوفل، بيروت.

- العالم(محمود أمين) -ملاحظات حول نظرية الأدب. طبع الشركة الوطنية (الشعب للصحافة) الجزائر.
- عباس(إحسان) 1971 -تاريخ النقد عند العرب. نقد الشعر، دار الأمانة بيروت.
- عباس(إحسان) 1977 -ملامح يونانية في الأدب العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- ابن عبد ربه1965 -العقد الفريد. تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين وابراهيم الأبياري، مطبعة لجنة التأليف والنشر، القاهرة.
- أبو عبيدة(معمر بن المثنى) 1981 -مجاز القرآن. تحقيق محمد فؤاد سزكين، ط2، مؤسسة الرسالة، بيروت.
- أبو العتاهية(اسماعيل) 1965 -أشعاره وأخباره. تحقيق شكري فيصل، مطبعة جامعة دمشق سورية.
- العسكري(أبو هلال) 1952 -كتاب الصناعتين. تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم، ط دار أحياء الكتب العربية. مصر.
- العشماوي(محمد زكي) 1980 -النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية ط2، دار النهضة العربية، بيروت.
- العشماوي(محمد زكي) 1979 -قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت.
- العشماوي(محمد زكي) 1981 -موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي، دار النهضة العربية، بيروت.
- عصفور(جابر) 1982 -مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، ط2، دار التنوير، بيروت.
- عطوان(حسين) 1970 -مقدمة القصيدة في العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر.
- عطوان(حسين) 1984 -مقدمة القصيدة في العصر الأموي، دار المعارف، مصر.
- عطوان(حسين) 1974 -مقدمة القصيدة في العصر العباسي، دار المعارف مصر.
- العطوي1982 -شعر العطوي، جمع وتحقيق محمد جبار المعيبد، المورد. المجلد الأول، العددان 1-2، العراق.
- العقاد(عباس محمود) -أبو نواس، دراسة في التحليل النفسي والنقد التاريخي، مطبعة الرسالة. مصر.

- عكام(فهد)1983 -نظرية أبي تمام في الفن الشعري. مجلة الموقف الأدبي. العددان 149-150، دمشق.
- عكام 1986 -اللغة في شعر أبي تمام. مجلة عالم الفكر. العدد4، مجلد16، الكويت.
- عكام1982 -بحثا عن رؤيا كونية في شعر أبي تمام. مجلة التراث العربي. عدد9، السنة 3، دمشق.
- عكام1985 -الصورة في شعر أبي تمام. مجلة التراث العربي. عدد 18، السنة الخامسة، دمشق.
- العلاق(حسين صبيح)1975 -الشعراء الكتّاب في العراق في القرن الثالث الهجري، مؤسسةالأعلمي، بيروت. مكتبة التربية، بغداد.
- العلمي(محمد)1983 -العروض والقافية. دراسة في التأسيس والإستدراك، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب.
- عمارة(محمد)1979 -الإسلام وفلسفة الحكم. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- عمر(أحمد مختار)1982 -علم الدلالة، مكتبة دار النشر والوزيع. الكويت.
- عياد(محمد شكري)1964 -موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة. مصر.
- الغذامي(عبد الله محمد)1985 -الخطيئة والتكفير. ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية.
- الغطفاني(المزرد بن ضرار)1962 -ديوانه. طبع أسعد، بغداد، العراق.
- فاخوري(محمود)1981 -موسيقى الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية جامعة حلب.
- ابن فارس (أحمد بن فارس)1964 -الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها. تحقيق مصطفى الشويمي، مؤسسة بدران، بيروت. وتحقيق السيد أحمد صقر، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة.
- الفرّاء(أبو زكريا يحي)1980 -معاني القرآن. تحقيق أحمد يوسف النجاتي، ومحمد علي النجار، ط2، عالم الكتب، بيروت.
- الفرزدق(همّام بن غالب)1936 -ديوانه. ط مطبعة الصاوي، مصر.
- فروخ(عمر)1980 -تاريخ الأدب العربي. ط3، دار العلم للملايين، بيروت.

- فيصل(شكري) -تطوّر الغزل بين الجاهلية والإسلام. ط5، دار العلم للملايين. بيروت.
- القاضي(النعمان)1965 -شعر الفتوح الإسلامية في صدر الإسلام، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، مصر.
- ابن قتيبة(أبو محمد عبد الله بن مسلم)1966 -الشعر والشعراء. تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر.
- القرشي(أبو زيد محمد بن أبي الخطاب)1926 -جمهرة أشعار العرب، مطبعة الرحمانية بمصر.
- القرطاجني(حازم)1981 -منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت.
- قصبجي(عصام)1980 -نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم. ط1، دار القلم، بيروت.
- القط(عبد القادر) -في الشعر الإسلامي والأموي. دار النهضة العربية، بيروت.
- القط(عبد القادر)1962 -حركات التجديد في الشعر العباسي(ضمن كتاب) إلى طه حسين في عيد ميلاده السبعين.
- ابن قميئة(عمرو)1965 -ديوان عمرو. تحقيق حسن كامل الصيرفي، مجلة معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية. مجلد 11، القاهرة.
- الكفراوي(محمد عبد العزيز) -الشعر العربي بين الجمود والتطوّر. دار القلم، بيروت، لبنان.
- لبيب(الطاهر) 1981 -سوسيولوجيا الغزل العربي، الشعر العذرى نموذجا. ترجمة حافظ الجمالي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سورية.
- المجذوب (عبد الله الطيّب)1970 -المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، بيروت.
- محمد(ابراهيم عبد الرحمن)1981 -قضايا الشعر في النقد العربي. ط2، دار العودة، بيروت.
- المرتضى(الشريف)1954 -أمالي المرتضى. تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، دار أحياء الكتب العربية، مصر.
- المرزباني(أبو عبيد الله محمد بن عمران)1965 -الموشح. تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر.

- المرزباني1354هـ -معجم الشعراء. تحقيق ف. كرنكو، مكتبة القدسي، القاهرة ودار الكتب العلمية، بيروت.
- المرزوقي1951 -شرح ديوان الحماسة، نشر عبد السلام هارون وأحمد أمين، طبع القاهرة.
- مرعي(فؤاد)1985 -دراسات في الفكر الجمالي عند العرب. منشورات جامعة حلب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سورية.
- مروة(حسين)1981 -النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية، بيروت لبنان
- المسعودي(أبو الحسن علي)1948 -مروج الذهب ومعادن الجوهر. ط2، مطبعة السعادة، مصر.
- مسلم(ابن الوليد) -ديوانه، تحقيق سامي الدهان، طبع دار المعارف، مصر.
- منصور(صبرى)1985 -الرمزية والفن الحديث، مجلة عالم الفكر، المجلد16، العدد136، الكويت.
- ابن المعتز(عبد الله) -البديع. تحقيق اغناطيوس كراتشكوفسكي، دار الحكمة، دمشق.
- ابن المعتز(عبد الله)1956 -طبقات الشعراء. تحقيق عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، مصر.
- المعري(أبو العلاء)1938 -الفصول والغايات. تحقيق محمود حسن زناتي، طبع القاهرة.
- المعجم الوسيط -دار الفكر بيروت
- مفتاح(محمد)1982 -في سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب.
- مندور(محمد) -النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر، القاهرة.
- ابن منظور -لسان العرب. دار صادر، بيروت.
- ناجي(مجيد عبد الحميد)1984 -الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت.
- ناصف(مصطفى)1981 -دراسة الأدب العربي. ط2، دار الأندلس، بيروت.
- ابن النديم1964 -الفهرست. نشر غوستاف فلوجل، مكتبة خيّاط، بيروت.
-النشار(علي سامي)1971 -نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام. ط5، دار المعارف، القاهرة.

- نصر الله(محمد علي)1982 -تطوّر نظام ملكية والأراضي. ط1، دار الحداثة، بيروت.
- نلينو(كارلو)1954 -تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بني أمية، دار المعارف، مصر.
- أبو نواس(الحسن بن هانئ) -ديوانه. تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت.
- النويري(شهاب الدين)1925 -نهايةالأرب في فنون الأدب، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة.
- النويهي(محمد)1970 -قضية الشعر الجديد. ط2، دار الكتب ومكتبة الخانجي. مصر.
- النويهي(محمد) -الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة.
- هدارة(محمد مصطفى)1970 -اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار المعارف بمصر.
- ابن هشام1971 -سيرة ابن هشام. تحقيق مصطفى السقا وابراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي. ط3، دار إحياء التراث العربي، بيروت.
- هلال(محمد غنيمي)1973 -النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة ودار العودة، بيروت.
- وهبة(مجدي)1974 -معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت.
- ابن وهب(اسحاق)1969 -البرهان في وجوه البيان. تحقيق حفني محمد شرف، مطبعة الرسالة، القاهرة، مصر.
- ويليك رينه، وارين واسطن1981 -نظرية الأدب. ترجمة محيي الدين صبحي. ط2، المؤسسة للدراسات والنشر، لبنان.
- يونغ(ك.ع)1985 -علم النفس التحليل، ترجمة نهاد خياطة ط1، دار الحوار، اللاذقية، سورية.

المراجع الأجنبية

1-BENCHEIKH JAMAL EDDINE, 1975 Poétique arabe essai sur les voies d'une création, éditions anthropos Paris

2- LUCIEN GOLDMANN, Marxisme et science

humaines Idées N.R.F, Galimard Paris.

3- LUCIEN GOLDMANN, 1969-le théatre de genet, essai d'étude sociologique, revue de l'institut de sociologie Bruxelles,3.

l'attitude des linguistes et des grammairiens concernant l'imitation et la rénovation, les points de vue des critiques sur le poéme moderne et les attitudes des auteurs des recueils du mouvement poétique.

Dans le troisiéme chapitre, on a fait ressortir les particularités techniques et esthétiques auxquelles les poétes prenaient soin au débuts de leurs poémes. On a procédé à une étude appliquée des différentes introductions dans cette poésie et on a suivi son évolution. On a découvert que les poétes ont enrichi les significations des voyages terrestres par de nouvelles visions et ajouté un nouveau type à la nature du voyage dans le poéme composé qui est celui du voyage marin et du voyage fluvial. Derriére tout cela, il y avait des conditions civilisationnelles et des facteurs techniques trés variés.

Le quatriéme chapitre a été réservé à l'étude de (l'évolution des thémes dans le poéme arabe). Au début, on a déterminé le sens du terme "théme", puis on a étudié des échantillons de quelques thémes classiques tels: l'éloge, la satire, l'élégie et la poésie amoureuse), on a souligné encore leurs évolution, ensuite on a étudié deux nouveaux thémes qui sont celui du vin et de la chasse.

La conclusion contient quelques résultats auxquels a abouti cette étude et qui affirment tous le phénomane de l'évolution technique du poéme arabe à la premiére époque abbasside. L'étude a été suivi des annexes pour certains inventaires du poétique dés la période préislamique jusqu'a la fin de la premiére époque abbasside. On a constaté d'aprés ces inventaires qu'un groupe des poétes de cette période avaient tendance à utiliser des métres retranchés. On a considéré ce phénoméne comme une des formes de l'évolution technique du poéme arabe à cette époque là.

l'évolution technique dans le poéme arabe sans placer cette évolution dans son cadre historique, surtout parceque les conditions socio-historiques où vit le poéte joue un grand rôle dans la détermination de son cheminement poétique. De même, il ne nous était pas possible de recenser les aspects de l'évolution technique du poéme sans délimiter les particularités de sa construction et interroger le texte poétique en tant que structure des relations interactante dont l'interaction montre des signes techniques et ésthétiques de l'oeuvre littéraire. De là, le texte poétique (le poéme) était le point de départ essentiel dans notre recensement du mouvement de l'évolution technique que cette étude cherche à mettre à jour.

Pour la nécessité de la recherche, on a divisé cette étude en un introduction, quatre chapitres et une conclusion.

Le premier chapitre est intitulé (la notion du poéme arabe et sa construction). On a définini dans ce chapitre la nature du poéme; on a signalé quelques une de ses particularités techniques comme la longueur et le raccourcissement et on a éxposé les différences des points de vue des chercheurs à ce propos. Puis on a parlé des types de poésie selon lesquels les poétes abbassides avaient construit leurs poésies. On a recherché la notion de l'unité organique dans le poéme arabe chez les anciens critiques et on a souligné le différend des chercheurs contemporains concernant l'éxistance ou l'inexistance d'unité dans le poéme. On a essayé de démontrer son éxistance dans le poéme abbasside. On a étudié aussi la musicalité poétique dans la structure du poéme arabe et on a précisé la pluralité de ses axes. Puis on a éssayé de délimiter la structure du poéme composé et son évolution dés l'époque islamique jusqu'a la fin de la premiére époque abbasside.

Quant au second chapitre, il a été consacré à l'étude des facteurs qui ont influencé l'évolution du poéme de la premiére époque abbasside. On a parlé de l'influence du domaine politique, socio-historique et économique sur le poéme. Les structures culturelles de cette époque ont été commenté par quelques détails d'aprés lesquels on fait allusion au rôle de la traduction dans l'interaction entre les civilisations, au rôle des MU'TAZILITES dans la pensée et la littérature et aux effets des études coraniques sur la poésie. Nous avons souligné encore

contraire, celles-ci l'enrichissent et agrandissent son étendue,: en lui donnant de nouvelles dimensions techniques et en montrant les aspects de l'évolution dans la formulation de ces qualités techniques et ésthétiques.

Alors, ce nouveau type est représentatif de cette étape et de sa particularité technique avec ses horizons esthétiques et créatives.. L'évolution du poéme dans ce sens est son émergence particuliére de l'ensemble des textes précédents du même genre littéraire.

Dans la premiére époque abbasside: On remarque, que l'évolution du poéme arabe s'est faite sur deux axes

1- Le premier axe: s'incarne dans la persistance de quelques particularités techniques héritées des époques passées.

2- Le deuxiéme axe: est la tentative de dépasser l'héritage poétique pour s'adapter aux nouvelles conditions de civilisation.

Ces deux axes s'enchevêtrent dans le poéme arabe abbasside; d'ailleurs, c'est un enchevêtrement légitime par lequel le poéme a prouvé son originalité.

Ces nouvelles conditions de civilisation ont fait naître une compréhension nouvelle de l'essence poétique et de sa fonction et ont donné l'occasion aux poétes de d'améliores la forme poétique. Ils n'ont pas seulement centré leurs intérêts à exprimer leurs expériences poétiques et leurs positions intellectuelles mais ils se sont intéressés à la façon d'exprimer ces expériences et ces positions. Ils ont enrichi ainsi la mouvement de la poésie par ce qu'ils ont apporté de nouveautés concernant les nouvelles modes techniques et ésthetique.

Pour recenser les aspects de l'évolution technique du poéme arabe à cette époque, nous avons essayé de profiter des anciens efforts critiques sur lesquels nous nous sommes clairement fondés dans beaucoup des problémes techniques. Toutefois, nous n'avons pas oublié les efforts de quelques chercheurs contemporains qui ont envisagé des aspects relatifs à ce phénoméne littéraire. de même, nous avons tiré profit de quelques données des méthodes critiques modernes. Ce profit a été limité à ce qui est compatible avec la nature du phénoméne étudié. Il ne nous était pas possible de recenser les aspects de

CONCLUSION DE LA THESE

L'époque, 'ABBASSIDE a été le centre d'intérêt de beaucoup de chercheurs et d'historiens de la littérature. Ce qui attire l'attention, tout d'abord, dans quelques unes de ces études, c'est le fait qu'elles considéraient cette époque comme l'apogée de l'évolution esthetique du poème arabe classique. Certaines études vont à l'encontre de cette constation et voient dans ce poéme un écart des traditions arabes dans la versification, étant donnée que la poésie pour ces chercheurs est celle qui respecte le type du poéme préislamique dans sa structure et ses mesures.

La différence des points de vue des chercheurs avait un rôle assez important dans le choix de ce sujet qui, souhaitons-le, contribuera à mettre à jour quelques aspects esthetique et caractéristiques du poéme arabe dans la premiére époque abbasside.

Vu l'extention de l'étape abbasside (de 132 à 656 de l'Hégire), nous avons préféré envisager dans cette étude une période bien précise qui s'étend de 132 à 232 de l'Hégire; cette période est appelée traditionnellement par les historiens de la littérature arabe ancienne "La premiére époque abbasside".

Dans cette époque, considérée comme un renversement politique, social et culturel, nous voyons jaillir le rôle trés important du phénoméne de l'accultration civilisationnelle avec les peuples Persan, Grec, indien et autres.

Cependant, le choc de la rencontre subite, a nécessité une période d'assimilation et de compréhension des cultures de ces peuples; puis une tentative d'harmonisation entre elles d'une part et la pensée arabe islamique d'autre part. Tout ceci a eu des effets directs et indirects sur le mouvement poétique abbasside.

L'évolution esthetique, dans cette étude, ne veut pas dire qu'il y a eu une rupture totale entre le poéme abbasside et le poéme hérité des époques passées, mais elle veut dire qu'il y a eu une persistance de quelques anciennes qualités techniques et esthétiques dans a structure du poéme abbasside; étant donné que l'extention des anciennes qualités et leur persistance dans le présent; n'empêche pas le mouvement de l'evolution, bien au

أنجز طبعه على مطابع

ديوان المطبوعات الجامعية

الساحة المركزية - بن عكنون

الجزائر







هذا الكتاب

يشكل الاهتمام بالشعرية العربية حيزا كبيرا في الدراسات العربية المعاصرة، غير أن هذا الاهتمام تضاربت فيه وجهات نظر الدارسين، فاختلفت فيه مناهجهم، وتفاوتت مستوياتهم في وصف الظاهرة وتحليلها.

وغاية هذا الكتاب هي التعريف بخصائص الشعرية العربية القديمة، كما هي في تنظيرها وممارسة إنتاجها، وتحديد مفهوم هذه القصيدة العربية وبنائها ورصد تطور المكونات البنيوية والوظيفية للخطاب الشعري من عهد التأسيس إلى العهد العباسي الأول الذي شهدت فيه الشعرية العربية أرقى درجات تألقها وقمة تطورها.

وفي سياق البحث عن مظاهر الشعرية العربية تأتي الإشارة إلى الأنماط الشعرية المستحدثة في العهد العباسي، ويأتي تفصيل القول في التشكيل الموسيقي للظاهرة الشعرية ومكوناتها، ووحدة القصيدة وانسجامها، والبحث في العوامل المؤثرة في تطورها، ودراسة بعض النماذج الشعرية وتحديد أساليبها الجمالية وتعدد إيحاءاتها وتنوع دلالاتها.

لقد اشتمل الجزء الثاني من كتاب الشعرية العربية حديثا مفصلا في مكونات القصيدة العربية: مقدمة ورحلة وأغراضا، فكَّك موضوعاتها واستجلى علاماتها ومعانيها وعوالمها الجمالية والإنسانية، وأظهر القدرات الشعرية التي تميزت بها الذائقة العربية، وما سعت إلى تبليغه من قيم ومثل لها إحساس عميق بالوجود، ولها إدراك نافذ بالواقع، ولها قدرة على فهم الحياة وما بعد الحياة، متخذة من الرموز والعلامات الموظفة -بأساليب جمالية وشعرية- طرائقَ في تبليغ رسالتها الإنسانية ومضامينها الوظيفية المتعددة الأبعاد والدلالات.

www.opu-dz.com

9 789961 011140

Edition: 4928

عاصمة الثقافة العربية